Международная Кафедра (ЮНЕСКО)
по философии и этике
СПб Научного центра РАН

серия

ТЕЛА МЫСЛИ

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

А. В. Рыков

Постмодернизм как «радикальный консерватизм»

Проблема художественно-теоретического консерватизма и американская теория современного искусства 1960–1990-х гг.

Санкт-Петербург
АЛЕТЕЙЯ
2007

УДК 7.036
ББК 87.8
Р94

Рекомендовано к печати
Ученым советом Исторического факультета
Санкт-Петербургского государственного университета

Научный редактор
доктор искусствоведения, профессор *Ю. А. Тарасов* (СПбГУ)

Рецензенты:
доктор искусствоведения, профессор *М. Ю. Герман*
(Государственный Русский музей),
доктор искусствоведения, действительный член
Российской академии художеств *А. К. Якимович*
(НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ),
доктор философских наук, профессор *В. М. Дианова* (СПбГУ),
доктор философских наук, профессор *Н. А. Хренов*
(Государственный институт искусствознания)

Рыков А. В.
Р94 Постмодернизм как «радикальный консерватизм» : Проблема художественно-теоретического консерватизма и американская теория современного искусства 1960–1990-х гг. / А. В. Рыков. — СПб. : Алетейя, 2007. — 376 с. — (Серия «Тела мысли»).
ISBN 978-5-91419-006-1

Целью настоящей работы является обоснование авторской концепции художественно-теоретического консерватизма. Термин «консерватизм» употребляется в данной книге в значении близком термину «постмодернизм», обозначая сам стиль современного мышления, однако было бы ошибкой назвать эти термины синонимами. Консерватизм — не более чем одна из возможных интерпретаций постмодернизма. Консерватизм связан не только с интеллектуальной историей недавнего времени: он олицетворяет важнейшую тенденцию в западной теоретической мысли XIX–XX вв. Постмодернистская теория искусства исследуется с точки зрения этой концепции, в основу которой легли идеи Т. Адорно, Ю. Хабермаса, К. Манхейма, Б. Гройса.

ISBN 978-5-91419-006-1
9785914190061

Введение

В конечном итоге данная работа посвящена феномену постмодернизма, претендовавшему на статус единственной актуальной философии второй половины XX века. Понятие консерватизма выступает в нашем исследовании как понятие во многом синонимичное термину «постмодернизм». Консерватизм может казаться одной из масок постмодернизма, иногда — его сущностью; для нас консерватизм — одна из возможных интерпретаций постмодернизма и лишь отчасти «некритическая» интерпретация.

Мы прекрасно понимаем, что постмодернизм не интересен своими выводами («консервативными» или «прогрессивными»). Его тексты не поддаются редукции: наиболее удачные среди них относятся к области деконструкции, не дающей позитивной программы. Область постмодернистской философии — это некое *утопическое* пространство эксперимента: в этом ее сила и ее слабость, поскольку от утопии до идеологии, как известно — всего один шаг.

В нашей книге мы обосновываем правомерность использования понятия консерватизма в теории искусства. Постмодернистская философия и теория современного искусства связаны между собой таким множеством уз, что отделить одно от другого часто не представляется возможным. Философы-постмодернисты часто «эмигрировали» из пространства строгой, академической философии в более либеральное поле искусства. Как и для немецкой классической философии, искусство для постмодернизма стало прообразом многих его философских построений; новая «эстетическая» логика определяет стиль мышления уже не первого поколения постмодернистов, служа своего рода алиби для иррационализма их философии. Поэтому нам представляется особенно важным показать, что понятие художественно-теоретического консерватизма имеет отношение к самой сути художественного процесса. И дело здесь не столько в «извечном» стремлении искусства к новизне, сколько в отрицании консервативным постмодернизмом «единства», вернее диалога между различными «измерениями» человека, различными сферами его деятельности, диалога, поддержание которого зачастую оказывалось возможным лишь в искусстве. Мы настаиваем на том, что исследование проблемы художественно-теоретического консерватизма позволяет проникнуть в самую суть теоретических воззрений рассматриваемых нами авторов (К. Гринберг,

Р. Краусс, Д. Каспит, Ф. Джеймисон) и не ограничивается «социологическим аспектом» проблемы (хотя критерии и методы оценки данной проблематики могут быть различными и мы, разумеется, не предлагаем единственно возможный).

Основополагающим признаком консервативной теории искусства, по нашему мнению, следует считать отказ от репрезентации, разрывающий цепочку искусство—субъект—социальная действительность. Можно говорить о двух основных теоретических стратегиях, несущих ответственность за сложившееся положение дел. С одной стороны, это теории «гипернатурализма» современного искусства, согласно которым последнее уже не репрезентирует Жизнь, Историю, Природу и т. д., а само становится Жизнью, Историей, Желанием, «Письмом» и т. д. Эти абстрактные понятия-системы и являются подлинными авторами современного искусства, чем обусловлено «умаление» или «исчезновение» субъекта в постмодернистской теории, исчезновение субъекта как единственно возможной точки схода (творческого осмысления и критики) всех этих изолированных самовоспроизводящихся систем. С другой стороны, отказ от репрезентации осуществляется с помощью акцентирования материальности средств самой художественной репрезентации. В современной теории искусства, таким образом, повторяется ситуация, уже известная, с точки зрения А. К. Якимовича[1], западноевропейскому искусству Нового времени, тяготевшему к двойному натурализму (собственно «натурализму» или иллюзионизму[2] и «техническому натурализму», натурализму средств выражения). Подобно тому, как искусство (начиная с Ренессанса), согласно А. К. Якимовичу, перестает быть предметом понимания (в дильтеевском смысле этого понятия), знаменуя собой торжество физической природы над культурой, современная теория искусства стремительно теряет свой антропологический характер, превращаясь в пародию на некую естественнонаучную дисциплину, лишенную «второго плана», символического измерения, всего, что традиционно связывается с понятием смысла.

Консерватизм — не только отказ от идеологии прогресса, не только новая «концепция времени»; прежде всего, консерватизм — это идеология замкнутости, накладывающая ограничения на свободную деятельность человека, сдерживающая его познавательные способности. Консервативный постмодернизм исходит из некоего царь-понятия или системы поня-

---

[1] *Якимович А. К.* Изящное искусство непослушания. О специфике искусства Нового времени // Искусствознание 1/05. М., 2005. С. 413–469.

[2] А. К. Якимович предпочитает говорить о «реализме» искусства Нового времени.

тий (дискурс, тело-без-органов, письмо и т. д.) для которых не существует «антропогенного фактора». По сути это замкнутые автономные системы (не имеющие истории и не поддающиеся реформам) образующие некую враждебную человеку вторую природу. Мы намерены не только продемонстрировать ограниченность каждого из избранных нами в качестве предмета анализа методов («консервативного» психоанализа Дональда Каспита, социологии искусства Фредерика Джеймисона, постструктуралистской семиотики Розалинд Краусс, формализма Гринберга), но и выявить «общий знаменатель», консервативную основу этих методологий.

Мы уделили большое внимание раскрытию социально-философских интуиций, лежащих в основе современной теории искусства. Вопреки Фуко, мы стремились обнаружить в постмодернизме второй план, «другой дискурс», услышать в монотонно повторяющемся речитативе постмодернистских теоретиков «тихую, шепчущую, неиссякаемую речь, которая одушевляет изнутри слышимый нами голос»[3]. Нам важно было проследить «происхождение» постмодернистских концепций (ведь многие консервативные идеи имеют революционное происхождение): например, увидеть в «материальной семиотике» Р. Краусс интуиции «Эстетической теории» Адорно с ее реминисценциями из Хайдеггера и Беньямина или разглядеть в психоанализе Каспита революционные черты «Капитализма и шизофрении» Делеза и Гваттари. Теоретики постмодернизма нередко игнорировали проблему контекста (концепция письма Деррида, например), но именно для постмодернизма она приобретает особое значение, выходящее за рамки простого историографического интереса (поиск источников, аналогий, скрытых цитат и т. п.). Для постмодернизма всегда был важен «образ врага», объект деконструкции, без которого постмодернистская антиутопия не имела бы смысла. Мы сравнили постмодернистскую теорию искусства с апофатическим богословием и с радостью обнаружили, что далеко не первыми прибегаем к подобному сравнению. «Отказ от смысла» в постмодернизме имеет смысл лишь как часть определенной стратегии («негативная теология»), выработанной с учетом конкретной социокультурной ситуации, стратегии вынужденной и временной (как это было, к примеру, в случае с антиутопией Адорно).

Наконец, нельзя не отметить, что многие особенности настоящего исследования определяются тем, что понятие консерватизма для нас гораздо шире понятия постмодернизма, выступающего наследником целого ряда направлений в современном искусстве от романтизма до кубизма и сюрре-

[3] *Фуко М.* Археология знания / Пер. М. Б. Раковой, А. Ю. Серебрянниковой. СПб., 2004. С. 74.

ализма. Постмодернизм (если он вообще существует как отдельная эпоха в истории искусства) должен рассматриваться в том числе и как продолжение модернизма (с его сложной диалектикой консерватиного и неконсервативного начал), продолжение классической и неклассической философии (основателем художественно-теоретического консерватизма мы считаем Гегеля). Необходимо нарушить сложившуюся в научной литературе традицию и вывести разговор о постмодернизме за пределы второй половины XX — начала XXI века. Поэтому, несмотря на ограниченный объем данного издания, мы стремились восстановить (пускай и впадая иногда в схематизм) единую логику развития западной культуры последних двух столетий. Только в этой перспективе, по нашему глубокому убеждению, возможно подлинное понимание постмодернизма.

Глава I

Художественно-теоретический консерватизм: введение в проблему и историография вопроса. Методология исследования

Книга посвящена довольно большому периоду в истории американской теории современного искусства (1960–1990-е гг.), ставшему свидетелем заката одной художественно-теоретической парадигмы — формализма Клемента Гринберга, с которым в США до сих пор ассоциируется само понятие модернизма — и возникновение новой теоретической доминанты — постмодернистской теории искусства. Вопреки сложившейся традиции, мы склонны акцентировать черты сходства между этими двумя системами мышления: одним из таких общих знаменателей, на наш взгляд, является понятие консерватизма, составляющее основную проблематику нашей работы. Российскому гуманитарию термин «консерватизм», надо думать, продолжает «резать слух», поскольку еще свежи воспоминания о бесконечных и часто схоластических спорах советских теоретиков о «прогрессивном» и «реакционном» в искусстве. В нашей работе мы, конечно, постарались учесть как негативные, так и позитивные стороны этого опыта советской науки, о чем подробнее и будет сказано в дальнейшем; однако уже сейчас следует оговориться, что консервативное в нашем понимании — вовсе не синоним реакционного.

Наибольшее влияние на выработку терминологии и методологии данной работы оказали труды Юргена Хабермаса и Карла Манхейма. Использование понятия консерватизма демонстрирует возможности расширения сферы действия социально-исторического методологического инструментария за счет включения в нее искусствоведческой проблематики. Этот процесс освоения социально-исторической терминологии мы считаем полезным для отечественного искусствознания, поскольку выработанное им (за долгие годы господства догматического марксизма-ленинизма) негативное отношение к марксизму и социологии искусства существенно обедняет арсенал средств современного российского ученого-гуманитария. По мнению Манхейма, определение «консерватизм» следует понимать не только в политическом смысле: консерватизм предполагает существование общего философского и чувственного комплекса,

способного создавать определенный стиль мышления[1]. Было бы ошибкой, полагает Манхейм, слишком заострять разницу между политикой и философией (литературой, изобразительным искусством и т. д.) и признавать социально детерминированной лишь политическую жизнь; если эти области принадлежат одному и тому же стилю мышления, они должны происходить из общего корня. Так, например, Канта можно назвать философом Французской революции не потому, что он симпатизировал ее политическим целям, но потому, что форма его мысли (нашедшая отражение в его понятии «рацио», в вере в постепенный прогресс, в общем оптимизме и т. д.) принадлежит к тому же роду, что и формы, составляющие движущую силу деятельности французских революционеров[2].

В то же время консерватизм в нашем случае, разумеется, — не политическая категория (хотя он может иметь и политические импликации). Ведь понятия культурного и политического консерватизма не совпадают. Марксизм не является методологической основой данного исследования. Его целью нельзя назвать проведение параллелей между теоретическими работами и развитием конкретных форм общественного производства. Мы не рассматриваем творчество того или иного теоретика как выражение практических интересов определенных социальных групп или классов. По большому счету нас мало интересуют их политические убеждения. Слишком много появилось в последнее время на Западе «конкретных» исследований, показывающих социально-политическую обусловленность различных теорий искусства эпохи холодной войны. Не относится наша работа и к числу «чисто культурологических», хотя элементы культурологического метода в ней, конечно, есть (например, в главе, посвященной Дональду Каспиту и неоконсервативной теории искусства). Нас интересует, главным образом, «внутренняя» логика развития теории искусства 1960–1990-х гг., а не поиск аналогий между теорией искусства и другими областями гуманитарной мысли или капиталистической действительности.

Термин «консерватизм» в нашем понимании — не просто «оценочный», он позволяет сфокусировать внимание на наиболее существенных чертах современной теории искусства и современной культуры. В этом смысле консерватизм может претендовать на звание стиля эпохи, составив конкуренцию понятию «постмодернизм». У читателя данной книги может и должно сложиться впечатление о едином стиле теоретизирования по вопросам искусства, сложившемся в рамках постмодернизма-кон-

---

[1] *Манхейм К.* Диагноз нашего времени / Пер. М. И. Левиной, С. В. Карпушиной, А. И. Миллера, Т. И. Студеникиной. М., 1994. С. 596.

[2] Там же. С. 582.

серватизма (эти понятия для нас во многом синонимичны). Мы стремились показать, что, несмотря на культ инаковости в постмодернизме, у последнего есть единый, иногда почти «тоталитарный» стиль. И хотя наши выводы касаются в основном теории искусства, они могут послужить материалом для гораздо больших обобщений, в частности, при построении критической теории единого стиля современного мышления.

Опираясь на классификацию различных типов консерватизма Хабермаса, представленную в его знаменитой работе «Модерн — незавершенный проект», мы выделили в американской теории современного искусства два основных направления — младо- и неоконсерватизм. Хабермас, впрочем, говорит также и о староконсерваторах, «совершенно неподвластных поветрию культурного модерна»[3], но поскольку таковых среди американских теоретиков современного искусства не оказалось, эта ветвь консерватизма фактически оказалась за рамками нашего исследования. Несмотря на то, что различий между нео- и младоконсерватизмом, на первый взгляд, больше, чем сходств, можно предположить, что на некоем глубинном уровне культуры они сливаются, становятся неразличимыми. Прежде всего их сближает отсутствие веры в то, что изменения в социально-экономической и политической сферах влекут за собой изменения в искусстве или, напротив, в то, что революция в мировоззрении может спровоцировать не только культурную революцию, но и революционные изменения в общественной жизни, экономике, политике и т. д. Консерватизм основан на презумпции отсутствия взаимосвязи между различными областями человеческой деятельности. Ему свойственны также иррационализм и «недоверие к субъекту». Как указывал Манхейм, консерватор заменяет Разум такими понятиями, как История, Жизнь, Нация и т. д.: если революционная мысль представляет иррациональные явления как несовершенство действительности, то мысль консервативная приписывает им сверхрациональный характер[4]. Отсюда вытекает и типичное для консерватизма «умаление субъекта». С точки зрения Манхейма, магическая сила либеральных идей Просвещения заключалась не только в возбуждающем фантазию, постоянно направленном к далеким горизонтам предзнаменовании нового мира, но так же и в том, что эти идеи всегда обращались к свободной воле и пробуждали ощущение того, что они необусловлены, непредвзяты. Консерватизм же уничтожает остроту этого ощущения. Выражая сущность консерватизма в одной формуле, говорит Манхейм, можно сказать, что, сознательно противопоставляя себя либеральной идее, он патетически

[3] *Хабермас Ю.* Политические работы / Пер. Б. М. Скуратова. М., 2005. С. 29.
[4] *Манхейм К.* Диагноз нашего времени. С. 615, 640.

акцентировал именно обусловленность сознания[5]. Вслед за Манхеймом[6] и с известными оговорками можно отметить и такую черту консервативного мышления как конкретность. Ведь даже младоконсерватизм (например, в работах постструктуралистах) тяготеет к имманентному анализу. В дискурсе не ищут следов другого дискурса: с этим связан отказ от интерпретации, обоснованный Мишелем Фуко в «Археологии знания». В постструктуралистской семиотике значение либо слипается с референтом (объектом), либо со своим материальным носителем — означающим. В новой «материальной» семиотике более не существует никаких «потусторонних» смыслов, «значение» порождается внутренней логикой системы, ее «материальными» (неинтеллигибельными) компонентами, и в этом отношении она «конкретна», поглощена «непосредственным окружением», чужда «спекуляциям» и «гипотезам». С этим связана и такая типичная черта консерватизма как преклонение перед данностью (знаменитое гегелевское «все действительное — разумно»).

Младоконсерватизмом мы называем направление в современной теории искусства, отрицающее (вслед за Батаем, Делезом, Деррида, Фуко и другими «образцовыми» младоконсерваторами) такие основополагающие для европейской культуры категории как субъект, объект, истина, смысл, история, репрезентация. По словам Хабермаса, младоконсерватизм основывается на вере в некое не поддающееся рациональному познанию начало[7]. Подобно Богу, оно одновременно везде и нигде, пронизывая все явления нашего мира и в то же время оставаясь неуловимым для интеллектуала-рационалиста. Примером такого «сверхпонятия» может служить «тело-без-органов» из «Капитализма и шизофрении» Делеза и Гваттари. Согласно их концепции, тело-без-органов предполагает образование «заколдованной поверхности записи», приписывающей себе все производительные силы и действующей как квазипричина[8]. В капиталистическом обществе, по мнению Делеза и Гваттари, этим телом-без-органов является всемогущий и вездесущий капитал. Как недифференцированная аморфная текучесть, скользящая, непроницаемая поверхность, которая овладевает прибавочным продуктом и приписывает себе процесс в целом и его части, тело-без-органов стало моделью для многих отрицающих различие постмодернистских концепций («бесформенное» Р. Краусс, «непредставимое»

[5] *Манхейм К.* Диагноз нашего времени. С. 193.

[6] Там же. С. 601–602.

[7] *Хабермас Ю.* Политические работы. С. 29.

[8] *Делез Ж., Гваттари Ф.* Капитализм и шизофрения. Анти-Эдип / Сокр. перевод-реферат М. К. Рыклина. М., 1990. С. 11–12.

Ж.-Ф. Лиотара, «безмолвие» И. Хассана, «письмо» Деррида, «неинтеллигибельное» Каспита). Но социальное измерение концепции Делеза и Гваттари оказалось утерянным в большинстве аналогичных постмодернистских теорий. О том, что типичное для постмодернизма «ускользание от смысла» изначально рассматривалось как революционный жест, на что указывали те же Делез и Гваттари[9], стали мало-помалу забывать. В случае с младоконсерватизмом термин «консерватизм» обнаруживает свою условность. Подрывающий устои «здравого смысла» и научного знания младоконсерватизм можно назвать «революционным консерватизмом».

Неоконсерватизм гораздо менее радикален, чем младоконсерватизм. С ним связана реабилитация живописи и других традиционных художественных медиа во второй половине 1970–1980-х гг. Неоконсерватизм возрождает старые эстетические категории, культ эмоциональности и критерии качества. Он словно бы восстанавливает в правах «нормальное искусство» после перверсий модернизма. Неоконсерватизм отказывается от культа новизны, создания новых типов художественного творчества, но не от оригинальности и авторского начала, которые хотя и утратили теперь «вселенский масштаб», в каком то смысле стали более весомыми и ощутимыми по сравнению с авангардным искусством. В отличие от последнего, неоконсерватизм подчеркивает индивидуальную манеру письма, авторский почерк, «уникальный» эмоциональный настрой и очень редко оригинальность идеи. В истории искусства, согласно этой точки зрения, не происходило радикальных изменений, разрывов и скачков. «Вечное», «живое», «эмоциональное» и «эстетическое» противопоставляется преходящему мертвому интеллектуализму.

Вместе с тем не следует упускать из виду, что «традиционность» неоконсерватизма (как и консерватизма вообще) обманчива. В действительности консерватизм ничего не «консервирует», поскольку любая «эксгумация» прошлого в современном мире утопична по определению. Консерватизм — новый, современный этап развития культуры, в котором аллюзии на искусство прошлых эпох играют второстепенную роль. Нельзя сказать, что консерватизм просто «консервирует» старое или препятствует приходу нового, поскольку для консерватизма не существует «старого» и «нового». Он может казаться более «молодым», «здоровым», «подлинным», чем его антитезы (если таковые вообще существуют) в мире современной культуры. Так, например, Джона Рескина мы не вправе отнести к консерваторам на основании лишь его нелюбви к железной дороге и другим достижениям технического прогресса или его симпатий к

[9] Там же. С. 84.

Средневековью. Для определения места Рескина в интеллектуальной истории гораздо более важную роль должна сыграть фундаментальная интуиция Рескина о единстве различных сфер общественной жизни, интуиция, глубоко чуждая консерватизму.

Консерватизм не следует смешивать с традиционализмом. Хотя консерватизм и является, в конечном счете, согласно определению Манхейма, всего лишь «осознанным традиционализмом»[10], он становится возможным только в условиях глубокого кризиса традиции, в ситуации того ускоренного темпа и масштаба модернизации, который характерен для XIX–XX вв. Поэтому Манхейм совершенно справедливо отмечает, что, в отличие от традиционализма, находящегося как бы «вне истории», консерватизм представляет собой историческое явление, развитое в особой исторической и социальной ситуации[11]. Так, в своей работе «Модерн — незавершенный проект» Хабермас, опираясь на исследования Ганса Роберта Яусса, с полным на то правом говорит о *предыстории* культурного модерна[12] (антитезы культурного консерватизма, без которой последний не существует). Хабермас вспоминает о том, что впервые слово «modernus» было употреблено в конце V века для отграничения официальной христианской современности от римско-языческого прошлого. И хотя содержание этого термина в дальнейшем неоднократно менялось, замечает Хабермас, люди считали себя «современными» всякий раз, когда через обновленное отношение к древним формировалось сознание той или иной новой эпохи (например, Ренессанса или разнообразных средневековых ренессансов). Однако в полной мере культурный модерн, с точки зрения Хабермаса, заявляет о себе лишь в XVIII–XIX вв., поскольку только французское Просвещение с его идеей бесконечного прогресса, в котором совершенствование морали и общественных отношений неразрывно связано с развитием познавательных способностей, и романтизм с его «новым» (не античным, а средневековым) прошлым сделали возможным то радикализированное и свободное от всех исторических связей осознание современности, которое свойственно последним столетиям европейской истории[13]. Время культурного модерна взрывает континуум истории или современности, по отношению к которым модерн всегда уже есть постистория, постсовременность[14].

---

[10] *Манхейм К.* Диагноз нашего времени. С. 601.

[11] Там же. С. 597.

[12] *Хабермас Ю.* Политические работы. С. 8.

[13] Там же. С. 8–9.

[14] Там же. С. 11.

Согласно Хабермасу, различные формы консервативного протеста возникают там, где односторонняя рационализация, ориентированная на критерии экономической и административной рациональности, проникает в жизненные сферы, выполняющие функции передачи культурной традиции, социальной интеграции и воспитания, а потому опирающиеся на другие критерии рациональности, а именно на критерии коммуникативной (в терминологии Хабермаса) рациональности[15]. Поскольку этот процесс рационализации достигает своего апогея в XIX–XX вв., мы ограничиваем и сферу действия культурного консерватизма историей последних двух столетий. Знаменательно, что и сам термин консерватизм, по данным Манхейма, возникает лишь в первой половине XIX века. Шатобриан первым употребил это слово в интересующем нас значении, используя его как специфический термин, дав название «Консерватор» периодическому изданию, предназначенному для пропаганды идей политической и клерикальной Реставрации. Слово «консерватизм», добавляет Манхейм, «вошло в широкий обиход в Германии в 30-е годы, а в Англии было официально принято в 1835 г.»[16]. Первой подлинной «интеллектуальной контрреволюцией»[17] (Франц Оппенгеймер), по-видимому, следует считать романтизм, к исследованию которого с этих позиций и обратился Манхейм.

Одним из первых авторов, рассматривавших многогранную проблему художественного модерна/консерватизма, был Шарль Бодлер. Он стоял у истоков той философии искусства нового, которая породила авангард и с которой вынуждены были полемизировать постмодернисты. Бодлер предлагает, то, что он называет рациональной и исторической теорией прекрасного (в противовес теории красоты единой и абсолютной)[18]. Прекрасное, согласно Бодлеру, содержит в себе элемент вечный и неизменный и элемент относительный, обусловленный моментом и зависящий от эпохи. Поэтому современный художник в поисках «духа современности» стремится выделить в изменчивом лике повседневности скрытую в нем поэзию, старается извлечь из преходящего элементы вечного[19]. Прежде всего, следует обратиться к тем аспектам природы и душевным состояниям человека, которых художники прошлого не знали или не

---

[15] Там же. С. 16.

[16] *Манхейм К.* Диагноз нашего времени. С. 597.

[17] Там же. С. 655.

[18] *Бодлер Ш.* Цветы зла. Обломки. Парижский сплин. Искусственный рай. Эссе, дневники. Статьи об искусстве. М., 1997. С. 790.

[19] Там же. С. 799.

принимали во внимание. Каждая эпоха, каждый народ вырабатывали собственную манеру воплощения красоты и морали, поэтому романтизм превозносится Бодлером как «самое современное, самое животрепещущее выражение прекрасного»[20].

Сходные мысли мы как будто бы находим и у Гегеля, которого не раз называли создателем первой подлинно исторической эстетики, самой влиятельной модели «модернизации» искусства. Действительно, Гегель неоднократно говорил о том, что назначение искусства состоит в выражении духа народа и духа времени, что человек во всякой своей деятельности (политической, религиозной, художественной, научной) является сыном своего времени[21]. Поэтому «лишь настоящее свежо, все остальное блекло и бледно»[22]. «Ни Гомер, Софокл и т. д., — утверждает Гегель, — ни Данте, Ариосто или Шекспир не могут снова явиться в наше время. То, что так значительно было воспето, что так свободно было высказано, — высказано до конца; все это материалы, способы их созерцания и постижения, которые пропеты до конца»[23]. Искусство, по Гегелю — не область повторения. Уподобляя искусство познанию, Гегель выражает самую суть прогрессистского, «модернистского» подхода к искусству, указывая, что когда мы имеем перед своим чувственным или духовным взором предмет, выявленный благодаря искусству или мышлению столь совершенно, что содержание его исчерпано, — мы теряем к нему всякий интерес[24]. Дух трудится над предметами лишь до тех пор, пока в них еще есть некая тайна, нечто нераскрывшееся. Но если искусство уже раскрыло нам содержание какого-либо мировоззрения, то тем самым оно освободилось от данного определенного содержания, предназначенного всякий раз для особого народа, особого времени. Этот процесс достигает своего апогея в современном искусстве. Если раньше художник сливался с определенным миросозерцанием, сохранял серьезное к нему отношение и поэтому ощущал соответствующую содержанию этого мировоззрения *форму* как нечто необходимое, неизбежное, органичное, т. е., в конечном счете, как часть самого себя, своей сущности, то современный художник, после того, как были пройдены все стадии романтической формы искусства, представляет собой своего рода tabula rasa в отноше-

---

[20] *Бодлер Ш.* Указ. соч. С. 523.

[21] *Гегель Г. В. Ф.* Лекции по эстетике: В 2 т. / Пер. Б. Г. Столпнера. СПб., 1999. Т. 1. С. 609–610.

[22] Там же. С. 614.

[23] Там же.

[24] Там же. С. 611.

нии формы своего творчества, поскольку никакое содержание, никакая форма уже больше не тождественны с задушевностью, с природой, с бессознательной субстанциальной сущностью художника[25].

Если в классическом искусстве внешнее всегда есть образ внутреннего, то романтическом искусстве это единство распалось. Либо доминирует внешнее, а внутреннее переживание отступает в себя, либо господствует внутреннее и субъективное[26]. Тем самым Гегель рисует нам картину того кризиса репрезентации, который и служит фундаментом современного консерватизма. В современном искусстве торжествует случайное, его подлинным хозяином является ничем не ограниченная субъективность, одухотворяющая самые обыденные явления реальной действительности, взятые вне своего нравственного и божественного содержания. Даже сами художественные средства, «видимость предметов как таковая» могут стать теперь темой искусства[27].

Как справедливо указывают исследователи[28], романтическое искусство, по Гегелю, не просто уступает свое духовное лидерство науке и философии. Происходит распад и разложение самого искусства, собственного понятия искусства. В отличие от кризисов предшествующих исторических форм искусства, переход от романтического этапа к более высокой форме искусства невозможен. Сейчас мысль и рефлексия, констатирует Гегель, обогнали художественное творчество[29]. Искусство уже не доставляет того духовного наслаждения, которое искали в нем прежние эпохи и народы. Все дело в том, что для Гегеля «искусство ни по своей форме, ни по своему содержанию не составляет высшего и абсолютного способа осознания духом своих истинных интересов»[30]. Конечно, произведение искусства, согласно эстетике Гегеля, возникает из духа и само носит духовный характер, одухотворяя чувственную видимость[31]. Но поскольку искусство неразрывно связано с чувственной сферой, а чувственная форма не может представлять дух согласно его истинному понятию, носящему внутренний характер, дух не поддается художественному выражению[32].

---

[25] Там же. С. 610–612.

[26] Там же. С. 602.

[27] Там же. С. 607.

[28] *Перов Ю. В.* Философская эстетика Гегеля // Гегель Г. В. Ф. Лекции по эстетике. Т. 1. С. 76–77.

[29] *Гегель Г. В. Ф.* Лекции по эстетике. Т. 1. С. 87.

[30] Там же.

[31] Там же. С. 89.

[32] Там же. С. 148–149; см. также: *Перов Ю. В.* Указ. соч. С. 69.

Таким образом, лишь классическая (идеальная, находящаяся в далеком прошлом) стадия искусства в концепции Гегеля основана на репрезентации. Вместе с тем существуют «более глубокое понимание истины», которое, по Гегелю, уже не доступно художественной репрезентации[33]. *Само понятие искусства* не эволюционирует у Гегеля. С ростом рефлексии в романтическую эпоху это понятие, не способное избавиться от своего чувственного субстрата (для Гегеля «только та истина может стать подлинным содержанием искусства, которая заключает в себе возможность перехода в форму чувственную»[34]), *не развивается*, а распадается и умирает. Что такое искусство, согласно Гегелю, определено раз и навсегда, эволюция искусства в системе Гегеля — не более, чем логическая схема. (Немецкий философ выделяет всего лишь два основных компонента художественного творчества (чувственное и духовное), которые либо соответствуют (классическое искусство), либо не соответствуют друг другу (символическое и романтическое искусство)[35].) Именно потому, что Гегель отказывает современному искусству в возможности быть мостом, соединяющим различные области человеческой деятельности, отказывает ему в праве на развитие, соизмеримое с ростом мыслительных способностей современного человека, и тем самым фактически объявляет искусство достоянием прошлого, неким атавизмом, заповедником чувственного в современном мире, — Гегеля можно считать отцом-основателем художественно-теоретического консерватизма.

Крупной вехой в развитии художественно-теоретического модерна стал трактат Вальтера Беньямина «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости». Беньямин исходил из предположения, что в течение значительных исторических периодов вместе с образом жизни, характером производства и мировоззрением меняется также и чувственное восприятие человека[36]. Так, с появлением новых репродукционных техник, с изобретением фотографии меняется сам характер искусства, его понятие. Репродукционная техника, с одной стороны, выводит репродуцируемый предмет из сферы традиции, заменяя его уникальное бытование массовым, а с другой стороны — актуализирует репродуцируемый предмет, приближая к воспринимающему его человеку. Оба эти процесса, подчеркивает Беньямин, вызывают глубокое потрясение

[33] *Гегель Г. В. Ф.* Лекции по эстетике. Т. 1. С. 87.

[34] Там же.

[35] *Перов Ю. В.* Указ. соч. С. 67.

[36] *Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости / Пер. С. А. Ромашко. М., 1996. С. 23.

традиционных ценностей, потрясение самой традиции[37]. По сути дела, говорит Беньямин, речь идет о ликвидации традиционной ценности в составе культурного наследия. Произведение искусства лишается своей ауры, «уникального ощущения дали»[38], ритуализированного статуса подлинника (напоминающего нам о том, что древнейшие произведения искусства возникли, чтобы служить ритуалу). Но когда мерило подлинности перестает работать, преображается вся социальная функция искусства: «Место ритуального основания занимает другая практическая деятельность: политическая»[39]. Беньямин предлагает отказаться от таких «устаревших» понятий как творчество и гениальность, вечная ценность и таинство, неконтролируемое использование которых ведет, по его мнению, к интерпретации фактов в фашистском духе[40]. Вводимые в научный оборот новые понятия отличаются от привычных тем, что их использование в фашистских целях совершенно невозможно. Вместе с тем они пригодны для формулирования революционных требований в культурной политике. Итак, художественно-теоретический консерватизм в современных условиях оборачивается фашизмом. Фашистская эстетизация политики, эстетизация войны, по Беньямину, есть доведение принципа l'art pour l'art до его логического завершения[41]. Коммунизм, как известно, согласно Беньямину, отвечает на это политизацией искусства.

Одним из первых Беньямин связал развитие искусства с новейшей техникой. Обязанные последней своим возникновением новые художественные медиа создают новый тип восприятия искусства, не имеющий ничего общего с традиционным «созерцанием». Киноаппаратура сделала предметом анализа вещи, до того остававшиеся незамеченными в общем потоке впечатлений. Кино с его «десятыми долями секунд» и акцентированием скрытых деталей (т. е. ускоренной съемкой и крупным планом) взрывает тот мир-тюрьму, к которой мы все привыкли, вскрывая совершенно новые структуры организации материи. В этом тождестве научного и художественного (утраченного после эпохи Возрождения) и состоит, по мнению Беньямина, революционное значение кино[42].

Природа, открывающаяся камере — иная, чем та, что открывается глазу. Поэтому кино открывает нам область визуально-бессознательного.

---

[37] Там же. С. 22.
[38] Там же. С. 24.
[39] Там же. С. 28.
[40] Там же. С. 16.
[41] Там же. С. 65.
[42] Там же. С. 52–54.

Кино с его эффектами быстрой смены кадра является инструментом тренировки того рассеянного восприятия, которое становится все более заметным не только в различных видах искусства, но и во всех областях человеческой деятельности[43]. Кино впускает в искусство шоковое воздействие современности, вызванное возросшей угрозой жизни, с которой приходится сталкиваться современному человеку, живущему в ускоренном и «рваном» ритме больших городов[44].

Одним из ключевых аспектов этой модернизации искусства согласно глубочайшим изменениям восприятия в целом является то, что техническая воспроизводимость искусства снимает проблему противостояния элитарного и массового. Из наиболее консервативного (например, по отношению Пикассо) массовый вкус превращается в самый прогрессивный (например, по отношению к Чаплину). Для прогрессивного отношения, по словам Беньямина, характерно сочетание зрительского удовольствия с позицией экспертной оценки[45]. Чем сильнее утрата искусством своего социального значения, тем больше расходятся в публике критическая и гедонистическая установки. Это видно на примере современной живописи. Старое, привычное потребляется без всякой критики, новое с отвращением отвергается. В кино, напротив, критическая и гедонистическая установка совпадают. Реакция отдельного человека обусловлена предстоящим перерастанием ее в массовую реакцию.

Несмотря на то, что многие положения трактата Беньямина представляются в настоящее время спорными или устаревшими, его по праву можно считать самым влиятельным манифестом художественно-теоретического модерна XX века. Необходимо отметить, что, в отличие, например, от близких ему теоретиков русского конструктивизма, Беньямин свободен от крайностей утопического мышления. Фигура утопии играет в его текстах на удивление скромную роль. Порой создается впечатление, что, говоря о неизбежности «секуляризации», рационализации искусства, Беньямин ностальгирует по уходящей в прошлое ауре, поэтическими описаниями которой изобилуют его работы.

Большой вклад в изучение феномена утопии в контексте интересующей нас проблемы консерватизма внес современник Беньямина Карл Манхейм, на работы которого мы уже ссылались. Помимо того, что Манхейму удалось обосновать и ввести в научный оборот само понятие консерватизма, обрисовать основные контуры консервативного мышления в

---

[43] *Беньямин В.* Произведение искусства... С. 61.

[44] Там же. С. 58.

[45] Там же. С. 49.

таких работах, как «Консервативная мысль» и др., значение его трудов заключается так же и в том, что в них понятие консерватизма исследуется в неразрывной связи с понятиями идеологии и утопии. В своей самой известной работе «Идеология и утопия» Манхейм определил идеологию как те трансцендентные бытию представления, которые de facto никогда не достигают своего содержания[46]. (К примеру — представления о христианской любви в обществе, основанном на крепостничестве.) Утопии, с точки зрения Манхейма, также трансцендентны бытию; однако, в полном смысле этого слова утопиями трансцендентные бытию представления становятся лишь в том случае, если им удается полностью или частично преобразовать существующий порядок вещей, взорвать его[47]. Как указывал Ламартин, утопии сегодняшнего дня могут стать действительностью завтрашнего дня. Поэтому утопиями обычно называют определенные идеи представители предшествующей стадии развития, консерваторы, в то время как «разоблачение» идеологии всегда совершается представителями становящегося бытия, «утопистами»[48].

Хотя Манхейму и удалось показать всю сложность и проблематичность отделения идеологии от утопии, все сказанное до сих пор прекрасно сочетается с авангардным «утопическим» мировоззрением первой половины XX века, в котором понятия прогресса и утопии были синонимами. Но Манхейм предвидел и ситуацию «исчезновения утопии», типичную уже для культуры второй половины XX века, культуры постмодернизма. В современном мире, отмечает Манхейм, начинает господствовать такая установка сознания на преобразование мира, для которой все идеи дискредитированы, все утопии уничтожены[49]. Исчезновение гуманистической тенденции в искусстве, «реализм» в эротике, постепенное сведение политики к экономике, сознательное оттеснение любого «культурного идеала» — все это Манхейм считал симптомами изгнания утопического сознания во всех его формах. Признавая, что у этой «надвигающейся прозаичности», трансформации утопии в науку есть и свои положительные стороны (уничтожение лживых идеологий и т. п.), Манхейм в то же время высказывает свои опасения относительно того, чем может обернуться обусловленный социальным и техническим прогрессом отход от утопии. В атмосфере постоянно увеличивающегося отсутствия напряженности, предсказывает Манхейм, будет все более угасать политичес-

[46] *Манхейм К.* Диагноз нашего времени. С. 166.

[47] Там же. С. 164, 167.

[48] Там же. С. 173–174.

[49] Там же. С. 214.

кая активность, интенсивность научной жизни, высокая ценность жизни. Исчезновение утопии создаст статическую вещность, в которой человек и сам превратится в вещь[50]. Тогда человек, обладающий самым рациональным господством над средой, станет человеком, движимым инстинктом. Человек, достигший той высшей степени сознания, когда история перестает быть слепой судьбой, когда он сам творит ее, вместе с исчезновением всех форм утопии, утратит волю создавать историю и способность понимать ее[51].

Неутешительные прогнозы Манхейма относительно судьбы нашей культуры, перекликающиеся с апокалиптическими картинами воплощенной утопии в таких сочинениях Бодрийяра как «Америка» или «Прозрачность зла», были радикализированы в первом значительном манифесте нового «революционного консерватизма» или младоконсерватизма — «Диалектике Просвещения» Макса Хоркхаймера и Теодора Адорно. В новых социально-политических и культурных условиях даже работы таких революционно настроенных авторов как Адорно и Хоркхаймер приобретают консервативные черты. «Революционным» становится сопротивляться прогрессу, отвергать рационализм и критиковать «проект Просвещения». Можно подумать, что Адорно и Хоркхаймер критикуют лишь ложную «инструментальную» рациональность, ложный прогресс, в конечном счете, оборачивающийся регрессом, а также иррациональную, мифологическую основу «проекта Просвещения». Однако многие их высказывания заставляют усомниться в этой слишком простой интерпретации «Диалектики Просвещения». Их позиция остается подчеркнуто двойственной, непроясненной; не случайно, книга имеет подзаголовок «Философские фрагменты». Часто парадоксы содержат в себе даже отдельные фразы или предложения. В предисловии 1944 года Адорно и Хоркхаймер писали, что они нисколько не сомневаются, что свобода в обществе неотделима от просвещающего мышления, и вместе с тем, по их мнению, необходимо помнить о том, что понятие именно этого мышления уже содержит в себе зародыш того регресса, который сегодня наблюдается повсюду[52]. «Не о консервации прошлого, а об исполнении былых надежд должна идти речь. Но сегодня прошлое продолжается в виде разрушения прошлого»[53].

---

[50] *Манхейм К.* Диагноз нашего времени. С. 219.

[51] Там же.

[52] *Хоркхаймер М., Адорно Т. В.* Диалектика Просвещения: Философские фрагменты / Пер. М. Кузнецова. М.; СПб., 1997. С. 10–11.

[53] Там же. С. 12.

Мифически научное благоговение современности перед данностью (основополагающий признак консервативного мышления, по Манхейму), согласно Хоркхаймеру и Адорно, приводит к тому, что революционная фантазия начинает стыдиться самой себя как утопизма и вырождается в послушное доверие к объективным тенденциям истории[54]. Уклонение мышления от своего единственного «подлинного» и «достойного уважения» дела, отделки фактически уже наличного, сциентистским образом мыслей считается безумием[55]. Таким образом, в «просвещенном мире» мифология вступает в сферу профанного. Основательно очищенное от демонов и их понятийных отпрысков наличное бытие приобретает характер ниспосланного свыше и становится миром первобытности[56]. (Адорно и Хоркхаймер, подобно Манхейму или автору «Возникновения историзма» Фридриху Мейнеке[57], считали, что Просвещение враждебно историзму.)

По мнению Хоркхаймера и Адорно, Просвещение тоталитарно как ни одна из систем. В данной парадигме всякий процесс является с самого начала уже предрешенным[58]. Математический метод становится своего рода ритуалом мысли, превращая мышление в вещь, инструмент. Поэтому путь человека к науке Нового времени пролегает через отречение от смысла. Мышление опредмечивается в некий автоматический процесс[59]. Трансцендентальный субъект познания как последнее упоминание о субъективности упраздняется и заменяется бесперебойной работой автоматических систем[60]. Все завершается господством слепо объективного, «природного». Индивидуальное, субъективное как помеха производству устраняется из всех областей общественной жизни, всех сфер человеческой деятельности.

Важнейшим для понимания современного консерватизма и постмодернизма в целом текстом, в котором эксплицированы ключевые социальные, психологические и философские мотивы этих направлений, является «Эстетическая теория» Адорно. Согласно Адорно, искусство скорее сопротивляется «прогрессу», искусство — это нечто отторгнутое обществом,

[54] Там же. С. 59–60.

[55] Там же. С. 41.

[56] Там же. С. 44.

[57] В своем знаменитом сочинении Ф. Мейнеке писал: «Мы ставили перед собой задачу показать, как мир истории освобождался из окоченения, в котором он оказался под воздействием естественного права, прагматизма и интеллектуализма Просвещения» (*Мейнеке Ф.* Возникновение историзма / Пер. В. А. Брун-Цехового. М., 2004. С. 436).

[58] *Хоркхаймер М., Адорно Т. В.* Указ. соч. С. 40.

[59] Там же. С. 16, 40–41.

[60] Там же. С. 46.

противоречащее цивилизации и потому гонимое и подавляемое ею: «Пока изуродованный утилитаризмом прогресс творит насилие над землей, обезображивая ее поверхность, никогда до конца не исчезнет ощущение, вопреки всем доказательствам от противного, что все, что не поспевает за тенденцией современного развития, все, что находится по эту сторону ее и до нее, в своей отсталости гораздо гуманнее и лучше ожидающего нас будущего»[61]. Поэтому предметом искусства является то, что скрывается за фасадом цивилизации — «дикое», «первобытное», «регрессивное». Современное искусство «хотело бы с помощью человеческих средств заставить заговорить нечеловеческое»[62]. С этой точки зрения можно по-новому взглянуть на историю искусства конца XVIII–XX вв. Искусство этого периода развивалось путем включения в свою орбиту того, что было объявлено буржуазным обществом вне закона, т. е. нечеловеческого, стихийного, «возвышенного», сопротивляющегося буржуазному здравому смыслу. Не случайно, центральной темой современного искусства становится вначале природа (романтизм, реализм, импрессионизм и постимпрессионизм), а затем и техника (футуризм, конструктивизм, дадаизм и т. д.). Антитеза природа/техника, по мнению Адорно, неверна: симптоматично, что груды индустриального мусора напоминают горный ландшафт, сохранившийся в первозданной дикости. Технологизация, овеществление приближается к идее той самой природы, которая уничтожает примат человеческой духовности[63]. Более того, техника, утверждает Адорно, всегда определяла искусство, вопреки «идеологии спонтанности» она позволяет искусству заговорить, причем речь эта не несет в себе ничего «человеческого», никакой психологии. Так, дикая окаменелость этрусского Аполлона виллы Джулиа, обусловленная «техническими» или «формальными» моментами, и является, по Адорно, конституирующим содержание началом.

Здесь траектория мысли Адорно очевидно пересекается с рассуждениями о технике Хайдеггера, также сближавшего понятия искусства и техники. Техника (как и искусство) в философии Хайдеггера — вид раскрытия потаенности. Сущность техники немецкий философ связывает с понятием по-става — способа, каким действительное выходит из потаенности, становясь состоящим-в-наличии[64]. Открытие потаенного происходит не только в человеке и не главным образом через него, указывает

---

[61] *Адорно Т. В.* Эстетическая теория / Пер. А. В. Дранова. М., 2001. С. 97.

[62] Там же. С. 115.

[63] Там же. С. 91.

[64] *Хайдеггер М.* Время и бытие: Статьи и выступления / Пер. В. В. Бибихина. М., 1993. С. 231.

Хайдеггер. Но за пределами человеческой деятельности этого открытия «потаенного» вообще не происходит[65]: «Когда бы человек ни раскрывал свой взор и слух, свое сердце, [...] он всегда с самого начала уже видит себя вошедшим в круг непотаенного...»[66]. Существо современной техники ставит человека на такой путь раскрытия потаенности, благодаря которой действительность повсюду дается состоящей-в-наличии. Хайдеггер указывал на опасность, исходящую от техники, благодаря которой весь мир может предстать в плоской одномерности состоящего-в-наличии. «Но где опасность, там вырастает // И спасительное». Эту цитату из Гельдерлина приводит Хайдеггер, переходя к разговору о том, что, помимо техники, существуют и более изначальное раскрытие тайны, что словом «технэ» в древнегреческом назывались и изящные искусства. Ту же цитату из Гельдерлина мог привести в своих текстах и Адорно; она идеально подходит духу антиутопии его «Эстетической теории».

С проблемой техники тесно связана проблема формы. Форма, которая есть «проявление аморальности искусства», благодаря которой в произведение вторгается незаконно господствующее, для «социолога» Адорно оказывается важнее содержания. «У искусства столько же шансов, сколько и у формы, не больше»[67], повторяет Адорно. «В диалектике формы и содержания весы, вопреки Гегелю, склоняются в сторону формы»[68]. Форма свободна от идеологии гуманизма, власти понятийного мышления, напоминая в этом отношении природу и технику; миф о Прокрусте, полагает Адорно, может послужить идеальной моделью формообразования в искусстве. Совсем в стиле «теории жертвоприношения» Батая Адорно писал, что «произведения искусства негативны априорно в силу действия закона их объективации, они убивают то, что объективируют, их собственная жизнь питается смертью». И далее, уже скорее в духе символистской риторики начала века: «Сродство всякой красоты со смертью основано на идее чистой формы... В беспечальной, ничем не омраченной красоте противоборствующие ей силы окончательно утратили бы свою активность, а такое эстетическое примирение смертельно для мира внеэстетических явлений... Прекрасное не только говорит как вагнеровская валькирия с Зигмундом, представшая перед ним как посланник смерти, оно в самом себе, как процесс, уподобляется смерти»[69].

---

[65] Там же.
[66] Там же. С. 228.
[67] *Адорно Т. В.* Эстетическая теория. С. 208.
[68] Там же. С. 213.
[69] Там же. С. 80.

Адорно вырабатывает ряд стратегий, позволяющих *отказаться от «гуманистической» концепции искусства* и провести ревизию идеалистической эстетики. «Эстетическая теория» начинается с констатации того, что идея гуманности приходила в упадок по мере того, как само общество становилось все менее гуманным. В современных условиях, указывает Адорно, верным людям искусство остается только благодаря негуманному отношению к ним[70]. Наиболее принципиальным моментом в данном случае является пересмотр восходящей к Гегелю историцистской концепции искусства, якобы эволюционирующего в сторону большей субъективации или «очеловечивания». Согласно этой концепции, форма искусства, его «внешнее» постепенно становится все более аутентичным отражением эмоциональной жизни его творца, трансформируясь во внутреннее. Косная природа, «объект» в ходе этой эволюции полностью растворяются в творчестве субъекта и превращаются в часть его внутреннего мира. Духовное, таким образом, празднует свою победу над материальным. В качестве примера подобной точки зрения в современной науке можно привести высказывание Александра Викторовича Михайлова: «На рубеже XVIII–XIX веков завершается происходивший подспудно, а теперь восторжествовавший процесс — Я завоевывает себя, то есть осознает свою автономность, это Я превращается в такую точку в мире, с которой и от которой отсчитываются все мировые смыслы; для такого Я и все то, что заведомо не принадлежит ему, должно быть заново порождено изнутри его мира, пережито, для этого Я в мире нет ничего готового, все подлежит его личной проверке...»[71]. Адорно также признает, что, например, в творчестве Бетховена голос вступившего в период совершеннолетия субъекта звучит отчетливее, чем у Баха. Но, следуя гениальной гегелевской диалектике, Адорно указывает, что процесс одухотворения в искусстве, парадоксальным образом, осуществляется путем включения в художественную сферу «чуждого духу» — омерзительного, безобразного, абсурдного, ужасного. «Чем больше искусство принимает в себя неидентичное, непосредственно противопоставленное духу, — отмечает Адорно, — тем в большей степени оно одухотворяется»[72]. Позиция Адорно в дальнейшем станет настоящей интеллектуальной модой, достаточно вспомнить влиятельную работу Юлии Кристевой «Силы ужаса: эссе об отвращении» (1982)[73].

---

[70] *Адорно Т. В.* Эстетическая теория. С. 76, 286.

[71] *Михайлов А. В.* Обратный перевод. М., 2000. С. 29.

[72] *Адорно Т. В.* Эстетическая теория. С. 285.

[73] *Кристева Ю.* Силы ужаса: эссе об отвращении / Пер. А. Костиковой. Харьков; СПб., 2003.

В то же время Адорно считал, что у диахронического (исторического) подхода к искусству нет альтернатив. Искусство поддается истолкованию только на основе «закона» его развития, а не с помощью неизменных величин. У искусства нет вечных законов (за исключением его стремление к самообновлению), равно как нет у него вечных ценностей, абсолютных шедевров. (Словосочетание «непреходящая ценность произведений искусства» Адорно с презрением называл частью националистического жаргона.) История искусства, подобно социальной истории, «зазеркальем» которой она в конечном счете является, развивается путем резких скачков и революций, когда каждый новый шедевр становится смертельным врагом предшествующего. Поэтому искусство — это не сфера с четко очерченными границами; искусству органически присущи определения, противоречащие его четкому культурно-философскому понятию. Арсенал культуры подвержен ротации: некогда великие произведения прошлых эпох обесцениваются, поскольку уходят в прошлое те культурные и социальный условия, ответом на вызов которых они являлись. Конечно, история искусства не подчиняется дарвинистской логике. Прошлое всегда можно воскресить, включив его в актуальный современный контекст. Просто необходимо учитывать, что вне современной культурной проблематики так называемые «шедевры прошлого» — не более чем достояние массовой культуры или культуриндустрии.

Пожалуй, наиболее интересный раздел этой социологии искусства Адорно — его социологическая интерпретация формального уровня произведений искусства. Согласно Адорно, чем свободнее от внешних целей становились произведения искусства, тем более полно проявлялся лежащий в их основе властно-иерархический принцип: «В наиболее аутентичных художественных созданиях авторитет, которым предметы культа должны были некогда пользоваться в глазах патриархальных семей античности, превратился в имманентный закон формы»[74]. Так что «высокое искусство» может быть не менее тоталитарным, чем массовая культура. Замкнутая тотальность философских идеалистических систем, с которыми борется Адорно, возникла, по его словам, из знакомства с произведениями искусства[75]. Тот, кто чувствует во всем искусстве это присутствие несвободы, отмечает Адорно, испытывает сильное искушение прекратить борьбу, махнуть на все рукой, капитулировать перед лицом все более усиливающегося регулирования жизни, говоря себе, что на самом деле всегда так и было[76]. Но в

[74] *Адорно Т. В.* Эстетическая теория. С. 30.
[75] Там же. С. 192.
[76] Там же. С. 30.

том же искусстве заложен протест против власти и могущества. Так, возвышенное романтического искусства и его наследница — безжалостная негативность современного искусства сопротивляются могуществу власти.

В теории Адорно у искусства есть и утопическое измерение, вневременной смысл. Хотя Адорно негативно относился к самому термину утопия применительно к искусству, он признает, что клише «искусство как утопия» отвратительно во многом потому, что в настоящее время искусство вынуждено обратиться против того, что составляет самую суть его понятия. «Социолог» Адорно, выступавший против сближения искусства и религии, тем не менее признавал, что искусство для него — небесное видение, аппариция, чуждая людским устремлениям и всему вещному миру эпифания, явление божества людям[77]. В-себе-бытие, в которое погружены произведения искусства, по мнению Адорно, представляют собой не имитацию действительности в той или иной форме, а предвосхищают в-себе-бытие, которое еще не наступило, т. е. нечто неизвестное. Адорно очень близок здесь «Духу утопии» Эрнста Блоха или теории трансавангарда Акилле Бонито Олива. В «Тюбингенском введении в философию» Эрнст Блох писал, что «выдающиеся произведения искусства имеют свою жизненную силу и величие именно в том, что они воздействуют посредством своего полного Пред-Явления (Vor-Schein), своих горизонтов, полных утопического значения»[78]. В искусстве, по глубокому убеждению Блоха, действует «культурный избыток», выходящий за рамки современной этому искусству идеологии. А. Б. Олива в своих работах подчеркивал, что означающее (форма в искусстве) постоянно скользит в своей устремленности в будущее, во временную реальность, о которой пока еще не существует свидетельств[79]. В научном творчестве Адорно присутствуют элементы как исторического, так и трансисторического подходов. Но этот утопический компонент у Адорно не носит консервативный характер. Сама идея консервативного произведения абсурдна, по Адорно: «Всеми силами стараясь оторваться от эмпирического мира, от своего другого, произведения тем самым говорят, что этот мир сам в свою очередь должен стать другим, измениться, как бы бессознательно предлагая схему его изменения»[80]. Концепция утопии Адорно является

[77] *Адорно Т. В.* Эстетическая теория. С. 119.

[78] *Блох Э.* Тюбингенское введение в философию / Пер. Т. Ю. Быстровой, С. Е. Вершинина, Д. И. Криушова. Екатеринбург, 1997. С. 132.

[79] *Олива А. Б.* Искусство на исходе второго тысячелетия / Пер. Г. Курьеровой, К. Чекалова. М., 2003. С.133.

[80] *Адорно Т. В.* Эстетическая теория. С. 258.

естественным следствием его критики идеи тотальности. В искусстве как особой области бытия разрывы, «складки» играют не меньшую роль, чем призрак грядущей гармонии.

Утверждения Адорно о том, что современное искусство сопротивляется прогрессу, могли удивить кого угодно, но только не советских теоретиков, всегда подчеркивавших консервативный, реакционный характер современного искусства. Так, Михаил Лифшиц называл модернизм «регрессом», «новым Средневековьем», «современной мистикой», «евангелием нового варварства»[81]. Он связывал культ силы, витализм, которые, по его мнению, присущи авангарду, с «мелкобуржуазной стихией», способной уничтожить элементарные основы культуры, стихией, несущей в себе «великое Ничто, дыхание пустыни»[82].

Философской основой модернизма, как и фашизма, по Лифшицу, является иррационализм «философии жизни». Так, авангардисты и их духовные отцы — Ницше, Шпенглер, Бергсон, согласно этой точки зрения, разделяют моральную ответственность не только за преступления фашистов, но за то, что Лифшиц именует «ежовщиной», т. е. сталинскими репрессиями 1930-х гг. «Сторонники “подлинно современного искусства” были охвачены тем же культом витальной, стихийной силы, что и фашисты»[83].

Лифшиц писал эти строки в тот период советской истории (60-е гг.), когда подобные смелые параллели между культурой и политикой казались передовой части советской интеллигенции рецидивом сталинизма и чуть ли не политическим доносом, и все большим влиянием пользовался миф об автономии художественной сферы, ее независимости от общественной жизни. Позиция Лифшица на тот момент была «слишком авангардной», хотя в полемике с консерваторами (Д. С. Лихачев и др.) он охотно пользовался их же оружием, обвиняя авангардистов в разрушении старопетербургской культуры и классической традиции в целом, властолюбии и (задолго до Гройса) тоталитарных амбициях, проводя параллели между диктаторским поведением ультралевых представителей современного искусства в 20-е гг. (когда, например, во время одного из споров на темы искусства Мейерхольд приказал арестовать Эренбурга) и сталинским тоталитаризмом, нетерпимостью к инакомыслящим[84]. Безусловной заслугой Лифшица следует считать то, что советский теоретик отстаивал идею взаимосвязи различных сфер общественного сознания,

---

[81] *Лифшиц Мих.* Искусство и современный мир. М., 1973. С. 21, 17.

[82] Там же. С. 23.

[83] Там же. С. 18.

[84] Там же. С. 23.

предполагающую моральную (но, разумеется, не уголовную) ответственность художника, в то время когда советское общество все больше тяготело к культурному консерватизму.

Лифшиц предвосхищает теорию Гройса о преемственности между авангардом и сталинизмом[85], а его рассуждения о модернистском характере фашистского искусства чрезвычайно близки современным представлениям об искусстве тоталитарных государств и, в частности, о соцреализме. Главной своей задачей Лифшиц считал разоблачение популярного мифа о несовместимости фашизма и современного искусства. Лифшиц доказывал, что источником фашистского искусства была не подлинная классика, а тот новый классицизирующий модернизм, который утвердился в искусстве еще в начале 1920-х гг.[86] На примере анализа «Мифа XX столетия» Альфреда Розенберга Лифшиц показывает, что и теоретики нацистского искусства апеллировали вовсе не к Лессингу и Винкельману[87]. Древняя Греция — всего лишь одна из сторон немецкого духа, по Розенбергу. Ей недостает, как и всякой классике, динамического, готически-романтического начала, которому, в действительности, и отдает предпочтение Розенберг. (Осуждение экспрессионизма у Розенберга не было безоговорочным.) Основой теоретических построений нацистского идеолога являлась интуитивистская «философия жизни» Вильгельма Воррингера и формалистическое немецкое искусствознание рубежа XIX–XX вв. (Ригль, Вельфлин) — (согласно Лифшицу) верные союзники модернизма и, следовательно, фашизма. Фашизм использовал модернистскую фразеологию, выступая против культа мертвых традиций, интеллектуализма, призывая в лице своих идеологов к преодолению объективного мира[88]. Разрыв Гитлера с авангардом, гонения, которыми подверглось «современное искусство» имели, по мнению Лифшица, чисто политические причины (борьба со сторонниками братьев Штрассер — соперников Гитлера)[89].

[85] Близость идей Лифшица и Гройса отмечает также и Г. В. Арсланов: «Частица истины в скандально известной благодаря своим крайним выводам концепции социалистического реализма Бориса Гройса заключается в том, что певцы сталинской эпохи были продолжателями дела дела “левого” искусства — авангардизма. Впрочем, об этом гораздо раньше Гройса писал Лифшиц» (*Арсланов В. Г.* Постмодернизм и русский «третий путь»: tertium datur российской культуры XX века. М., 2007. С. 393). В. Г. Арсланов не развивает своего тезиса, видимо считая подобное сравнение не слишком лестным для М. А. Лифшица.

[86] *Лифшиц Мих.* Указ. соч. С. 208–209.

[87] Там же. С. 261.

[88] Там же. С. 268–269.

[89] Там же. С. 270.

Но по сути своей фашизм и модернизм — духовно близки друг другу. И тот, и другой заменяют познание действительности бессмысленным активизмом, под маской новаторов пытаясь монополизировать само понятие прогресса.

Эту критику авангарда с интеллектуалистских позиций продолжил Борис Гройс, многим обязанный как советской теоретической традиции, так и Франкфуртской школе (Беньямин, Адорно), рассматривавших искусство с социологической точки зрения. Не удивительно поэтому, что Гройсу удалось внести большой вклад в изучение проблемы консерватизма, который вкратце можно сформулировать следующим образом. Гройс стремился продемонстрировать иррационализм и консерватизм авангарда, возникшего, по его словам, как естественная реакция на технический прогресс, а также тоталитарный характер «современного движения». Для этого он пытался доказать, что сталинское искусство — это продолжение, а не разрушение авангарда. В свою очередь рассматривая сталинское искусство как своего рода поставангард, Гройс создает настоящую пародию на постмодернизм, проблематизируя весь категориальный аппарат современной теории искусства.

Итак, отличие авангарда от традиционализма, по Гройсу, состоит вовсе не в том, что он радуется «разрушительному» воздействию современной техники, а в том, что он убежден в невозможности противостоять этому «опустошению» традиционалистскими методами[90]. Рационализм, материализм и техничность авангарда долгое время переоценивали. Другим мифом, связанным с этим направлением, является культ оригинальности и индивидуализма в авангардистской среде, в то время как вся «оригинальность» авангарда как раз и состояла в отказе от оригинального и индивидуального[91]. Именно авангардисты первыми задумали тот «прыжок через прогресс», выход в надысторическое измерение, которые затем будут осуществляться в рамках сталинской культуры. В своей статье «Воля к отдыху» Гройс замечает, что авангард традиционно уподобляют воинскому подразделению, находящемуся далеко впереди остального войска на марше, имея в виду, что авангард всегда находится в движении. В действительности, авангард, по словам Гройса, напоминает скорее воинское подразделение, которое победоносно достигло своей цели, расположилось лагерем и отдыхает, в то время как остальное войско — все еще на марше и не знает, достигнет оно когда-нибудь цели или нет[92].

[90] *Гройс Б.* Искусство утопии. М., 2003. С. 34.

[91] Там же. С. 168.

[92] *Гройс Б.* Комментарии к искусству. М., 2003. С. 53.

Сталинизм как «победивший авангард», по Гройсу, был странным сочетанием преодоления истории и веры в будущее, поскольку все прогрессивное в сталинской культуре одновременно получало надысторическое, универсальное значение[93]. Отречение авангарда от традиции имеет смысл, если традиция еще жива. Сталинская же культура чувствовала себя культурой после конца истории, когда все стало «новым» и незачем бороться с традицией[94]. После провала сталинского утопического проекта «когда советскому человеку больше всего захотелось прочь из утопии обратно в историю, он вдруг обнаружил, что истории больше нет и возвращаться некуда. На Западе, который следовало "догонять", уже никто никуда более не спешил, и все надежды на перемены исчезли вследствие исчезновения самой исторической перспективы, самой ориентации на будущее»[95].

В этой связи особый интерес представляет оценка Гройса западного постмодернизма. Она противоречива. С одной стороны, Гройс говорит о том, что ориентация на прекращение истории, прекращение прогресса, «самодельный Апокалипсис» атомного или экологического типа не свойственны западному постмодернизму, и скорее характеризуют его поверхностную рецепцию как некоего антимодернизма, каковым он по существу не является[96]. С другой стороны, теории симулякра и дифференции (различания), отмечает Гройс, сами продолжают быть утопическим (а всякая современная утопия, как пишет Гройс двумя страницами ранее, как раз и хочет остановить прогресс его же собственными силами), ибо отрицают категории оригинальности и аутентичности, которые присущи нашему пониманию истории: «Действительно, постмодернизм представляется в этой перспективе чем-то принципиально новым и неслыханным, так как впервые и навсегда запрещает, делает невозможной аутентичность и провозглашает тысячелетний рейх дифференции, симуляции, цитации и эклектики»[97].

Хотя мы и не можем солидаризироваться с общим консервативным настроем Гройса, многие отдельные положения его теоретических мы разделяем. Независимо от Гройса мы нередко приходили к тем же выводам, что и Гройс. Так, например, как и Гройс, мы говорим о скрытом теологическом пафосе постмодернизма. Речь идет, как указывает Гройс, о

---

[93] *Гройс Б.* Искусство утопии. С. 69.

[94] Там же. С. 61–62.

[95] Там же. С. 137.

[96] Там же. С. 133.

[97] Там же. С. 134, 132.

вере в то, что мир сей принадлежит князю тьмы[98] (именно такое впечатление создается при чтении такого манифеста младоконсерватизма как «Диалектика Просвещения») и в условия тотальной коррумпированности сознания (когда любая «позитивная» программа оказывается изначально запрограммированной на зло, т. е. на воспроизводство системы) сопротивление возможно лишь в виде негативной теологии, интеллектуальной аскезы. Гройс совершенно справедливо отмечает утопический характер этого мировоззрения, в котором критическое отношение к действительности трансформируется в некую смесь традиционной утопии и антиутопии. Таким образом, обращение теоретиков и практиков современного искусства к практикам цитации и симуляции, в конечном счете, по мнению Гройса, объясняется их оппозиционностью, нежеланием обогащать действительность за счет своего творчества[99]. (О дублировании реальности как о радикальном и единственно возможном в настоящее время акте протеста в искусстве много писал Адорно[100].)

Гройс проводит интересные параллели между советской идеологией и постмодернистским мышлением. Утопизм советской идеологии, по словам Гройса, как раз и заключается в ее «постмодерности», в запрете на всякое собственное слово как «одностороннее», «недиалектичное», изолированное от практики, что в целом создает тот же эффект, что и постмодернистская критика[101]. Со сталинского времени советская идеология становится эклектичной, цитатной, в общем постмодернистской. Разница между советской и западной (постмодернистской) ситуациями заключается лишь в том, что в первом случае апроприация художественного наследия осуществлялась централизовано и планово, во втором — индивидуально[102]. Подобное господство контекста над текстом, подсознания над сознанием, Другого («несказанного») над субъективным в советской идеологии, как и в постмодернизме, предупреждает Гройс, означает лишь господство того, кто говорит об этом контексте, Другом, несказанном, того, кто фактически работает над ними[103]. Тем самым Гройс раскрывает консервативный характер постмодернизма, «умаление субъекта» в котором может иметь самые неблагоприятные социальные последствия.

[98] Там же. С. 134.

[99] Там же. С. 137–138.

[100] *Адорно Т. В.* Эстетическая теория. С. 48–49.

[101] *Гройс Б.* Искусство утопии. С. 135.

[102] Там же.

[103] Там же. С. 147.

2 Зак. 4294

Однако, несмотря на подобные трезвые оценки постмодернистской философии и искусства, общая направленность текстов Гройса остается консервативной. Реальные контексты, которые якобы определяют искусство, для Гройса — не более чем грезы, проецируемые самой художественной системой на внешний мир[104]. Развитие искусство автономно и определяется институциональной логикой (такую же, как у Гройса, апологию художественных институций, «системы искусства» мы находим у Акилле Бонито Олива). Авангард здесь не является исключением: институции не только присвоили, в конечном итоге, все авангардные трансгрессии, но и инспирировали эти акты неповиновения, поскольку любая институция стремится к экспансии, расширяя собственные границы[105]. Важнейшая из этих институций для Гройса — художественный рынок. Как и Олива, Гройс много писал о его благотворном влиянии на искусство. «Рынок спасает искусство от него самого, от его абсолютных и потому саморазрушительных притязаний. Следовательно, если в искусстве и есть какая-то эмансипирующая сила, то этой силой является только коммерческий художественный рынок»[106]. Без рынка искусство было бы обречено на стагнацию в рамках той или иной тоталитарной утопии. Поэтому рынок — это ключевая константа истории искусства Гройса, основа его консерватизма: «...нет никакого смысла производить искусство, если его не выставлять и не продавать [...] Искусство всегда было ориентировано на создание ценностей и на их сбыт»[107]. Другой важной институцией является, конечно, музей. Интерес искусства к бедности и мусору, утверждает Гройс, можно объяснить страхом, внушенным ему прогрессивными теориями общественного развития. (Здесь у Гройса отчетливо звучат интонации Адорно.) Под угрозой окончательного торжества прогресса искусство хотело сохранить дорогой ему мусор жизни хотя бы в музеях. Таким образом, искусство, заключает Гройс, поскольку оно зависит от механизмов музейного хранения, всегда инстинктивно консервативно, реакционно[108].

Любопытно проследить, какую роль играет в консервативной системе Гройса такое понятие как аура, с критики которого и начинается, по гамбургскому счету, художественно-теоретический модерн. У Беньямина, как мы помним, консерватизм означал, прежде всего, «консервацию», сохранение ауры. У Гройса (как и у Диди-Юбермана) «аура никуда не исчезает»:

[104] *Гройс Б.* Комментарии к искусству. С. 12.

[105] Там же. С. 43–44.

[106] *Гройс Б.* Искусство утопии. С. 260.

[107] Там же. С. 253.

[108] Там же. С. 263.

ведь мир, по его мнению, нельзя полностью деауратизировать, как нельзя его и полностью ауратизировать[109]. Любые попытки уничтожения ауры в искусстве обречены, поскольку, как известно еще из первобытных магических практик, сакральное всегда переходит на святотатца. В искусстве апроприации репродукция становится «картиной страдания» насильственно лишенного ауры оригинала, в результате чего аура не исчезает, а лишь переходит на саму копию[110]. С этой точки зрения, искусство сохраняет свой референт, репрезентируя целую систему общественных ценностей — некий аналог характерной для XIX века смеси социализма с христианством: сострадание к поруганному оригиналу с его аурой — сострадание к Христу и его жертвенному пути, сострадание к пролетарию, в котором «поруган» «образ Божий» или человеческое достоинство[111]. Однако, «репрезентация», о которой идет речь у Гройса, все равно кажется запертой в художественном гетто, исследованию внутренних законов которого и должен посвятить себя художественный критик в концепции Гройса.

В плане рассматриваемой нами темы особый интерес представляют и рассуждения Гройса «о новом» в современном искусстве. Прежде всего, Гройс демифологизирует категорию нового, на первый взгляд, почти в традициях социологически ориентированной критики 1920-х гг. Модернистское искусство, указывает Гройс, находилось в плену мифологизированных романтических представлений о «новом», якобы преодолевающем все конвенции и правила в результате воздействия некой скрытой силы. Источниками этого «нового» объявлялись Бог, природа, история, жизнь, субъективность художника, бессознательное, «абсолютно Другое», желание или сам язык[112]. Таким образом, новое является здесь самым старым или первичным — тем, что скрывалось позади культурных конвенций, а инновация понимается как переход от явления к сущности, от внешней конвенции к внутренней истине. Ситуация не изменилась, по мнению Гройса, и в постструктурализме. (Поскольку рациональный, «идеологизированный», усвоивший все уроки советской науки об искусстве стиль Гройса диссонирует с иррациональным и внешне асоциальным младоконсервативным постмодернизмом (Деррида, Делез и др.), Гройс охотно выдает тайны последнего.) Дискурс деконструкции по-прежнему, констатирует Гройс, описывает инновацию как действие скрытой силы (различания), находящейся по ту сторону художественной техники

109 Там же. С. 279.

110 Там же. С. 277.

111 Там же. С. 278.

112 *Гройс Б.* Комментарии к искусству. С. 29.

(поэтики) и исключающей любой сознательный контроль со стороны художника[113]. Гройс предлагает рационализировать категорию нового путем сведения инновации к чисто технической, не предполагающей никакого специфического созерцания, манипулятивной операции. «Единый для всех» технический метод инновации, директивным тоном говорит Гройс, состоит в перемещении объектов из внешнего контекста в собственный контекст искусства[114]. Однако в современных условиях, подчеркивает Гройс, когда утрачена вера в универсальный художественный контекст, универсальная инновация также оказывается невозможной[115]. Каждый художник может свободно выбирать свой контекст, свое прошлое на фоне которого он показывает самого себя как нового[116]. Художника и зрителя больше не объединяет единая история искусства, либо какая-либо другая (социальная, интеллектуальная) «история». Поэтому художники переходят от конструирования форм к конструированию контекстов, демонстрируя, что оригинальность может обрести видимость на фоне любого прошлого. Тем самым Гройс рисует нам картину того кризиса репрезентации, который знаком нам уже по сочинениям Гегеля (категория романтического). Отсутствие универсального контекста, господство случайного, субъективного у Гегеля, как и у Гройса, оказывается важнейшим ингредиентом в их рецепте консервативного современного искусства, отказывающегося от познания внешней действительности.

Самое непосредственное отношение к теме нашей работы имеет и исследование А. В. Иконникова «Архитектура XX века. Утопии и реальность», само название которого отсылает к знаменитому труду Карла Манхейма. А. В. Иконников полагает, что вторжение утопии в реальность — специфический феномен XX столетия (ранее утопия выступала как синоним отвлеченной мечты)[117]. Поэтому, опираясь на основные положения «Идеологии и утопии» К. Манхейма, Иконников сделал проблему утопического мышления главной проблемой своего исследования. Первым результатом проекции утопической мысли на архитектуру, в его концепции, стала архитектура модерна (рубежа XIX–XX веков) с ее идеей преобразования мира красотой. Апогея своего влияния в архитектуре утопизм достигает в жизнестроительных идеях западного и, в особен-

[113] *Гройс Б.* Комментарии к искусству. С. 30.

[114] Там же. С. 31–32.

[115] Там же. С. 34.

[116] Там же. С. 38.

[117] *Иконников А. В.* Архитектура XX века. Утопии и реальность. М., 2001. Т. I. С. 10.

ности, русского авангарда 1920-х гг.[118] В 1930-е гг. архитектурный утопизм отбросил прогрессистские установки авангарда и обратился к историзму, используя мифологемы «вневременных ценностей»[119]. Впрочем, сталинскую архитектуру Иконников рассматривает одновременно как утопическую и «идеологическую», т. е. выполняющую функцию стабилизации некоего порядка.

К утопизму как таковому А. В. Иконников относится, как видно из его труда, без особой личной симпатии. Подобно, вероятно, большинству интеллигентов своего поколения, Иконников склонен акцентировать догматизм, обезличенность, бескомпромиссность утопической мысли, опасность превращения утопии в модель насильственного переустройства мира. Утопическое сознание провоцировало архитектурную профессию на противостояние обществу, что, по мнению Иконникова, подрывало доверие к ней. Осталось и пятно соучастия профессии в попытках построения эстетизированного всепоглощающего порядка тоталитарных государств, отмечает исследователь[120].

В разделе «Возникновение системы идей постмодернизма», ссылаясь на Юргена Хабермаса, Иконников говорит об исчерпанности утопических энергий в современном искусстве[121]. Согласно Иконникову, постмодернизм противоположен именно прогрессизму. Так, например, он приводит слова Г. Маркузе 60-е гг. о том, что прогрессизм столкнулся с антропологическим кризисом, поскольку в современном обществе потребления независимую индивидуальность оттесняет конформист, «одномерный человек», со стандартами внушенными извне[122]. Удар по вере в прогресс был нанесен в том числе и деятельностью «Римского клуба», основанного экономистом Аурелио Печчеи (1968) для изучения перспектив научно-технической революции. Подготовленное по заказу этой организации исследование американских экономистов Д. и Д. Медоузов «Пределы роста» показало, что перспективы прогресса иллюзорны вследствие конечности сырьевых ресурсов Земли и Солнечной системы[123]. Вообще ссылки на нефтяной кризис 70-х гг. (породивший иллюзию конечности энергетических ресурсов) как едва ли не главную причину распространения постмодернизма — не редкость в научной литературе. Иконников говорит о двух

[118] Там же. Т. I. С. 11.

[119] Там же.

[120] Там же. С. 10–11.

[121] Там же. Т. II. С. 241.

[122] Там же. С. 240.

[123] Там же. С. 241.

(поэтики) и исключающей любой сознательный контроль со стороны художника[113]. Гройс предлагает рационализировать категорию нового путем сведения инновации к чисто технической, не предполагающей никакого специфического созерцания, манипулятивной операции. «Единый для всех» технический метод инновации, директивным тоном говорит Гройс, состоит в перемещении объектов из внешнего контекста в собственный контекст искусства[114]. Однако в современных условиях, подчеркивает Гройс, когда утрачена вера в универсальный художественный контекст, универсальная инновация также оказывается невозможной[115]. Каждый художник может свободно выбирать свой контекст, свое прошлое на фоне которого он показывает самого себя как нового[116]. Художника и зрителя больше не объединяет единая история искусства, либо какая-либо другая (социальная, интеллектуальная) «история». Поэтому художники переходят от конструирования форм к конструированию контекстов, демонстрируя, что оригинальность может обрести видимость на фоне любого прошлого. Тем самым Гройс рисует нам картину того кризиса репрезентации, который знаком нам уже по сочинениям Гегеля (категория романтического). Отсутствие универсального контекста, господство случайного, субъективного у Гегеля, как и у Гройса, оказывается важнейшим ингредиентом в их рецепте консервативного современного искусства, отказывающегося от познания внешней действительности.

Самое непосредственное отношение к теме нашей работы имеет и исследование А. В. Иконникова «Архитектура XX века. Утопии и реальность», само название которого отсылает к знаменитому труду Карла Манхейма. А. В. Иконников полагает, что вторжение утопии в реальность — специфический феномен XX столетия (ранее утопия выступала как синоним отвлеченной мечты)[117]. Поэтому, опираясь на основные положения «Идеологии и утопии» К. Манхейма, Иконников сделал проблему утопического мышления главной проблемой своего исследования. Первым результатом проекции утопической мысли на архитектуру, в его концепции, стала архитектура модерна (рубежа XIX–XX веков) с ее идеей преобразования мира красотой. Апогея своего влияния в архитектуре утопизм достигает в жизнестроительных идеях западного и, в особен-

---

[113] *Гройс Б.* Комментарии к искусству. С. 30.

[114] Там же. С. 31–32.

[115] Там же. С. 34.

[116] Там же. С. 38.

[117] *Иконников А. В.* Архитектура XX века. Утопии и реальность. М., 2001. Т. I. С. 10.

ности, русского авангарда 1920-х гг.[118] В 1930-е гг. архитектурный утопизм отбросил прогрессистские установки авангарда и обратился к историзму, используя мифологемы «вневременных ценностей»[119]. Впрочем, сталинскую архитектуру Иконников рассматривает одновременно как утопическую и «идеологическую», т. е. выполняющую функцию стабилизации некоего порядка.

К утопизму как таковому А. В. Иконников относится, как видно из его труда, без особой личной симпатии. Подобно, вероятно, большинству интеллигентов своего поколения, Иконников склонен акцентировать догматизм, обезличенность, бескомпромиссность утопической мысли, опасность превращения утопии в модель насильственного переустройства мира. Утопическое сознание провоцировало архитектурную профессию на противостояние обществу, что, по мнению Иконникова, подрывало доверие к ней. Осталось и пятно соучастия профессии в попытках построения эстетизированного всепоглощающего порядка тоталитарных государств, отмечает исследователь[120].

В разделе «Возникновение системы идей постмодернизма», ссылаясь на Юргена Хабермаса, Иконников говорит об исчерпанности утопических энергий в современном искусстве[121]. Согласно Иконникову, постмодернизм противоположен именно прогрессизму. Так, например, он приводит слова Г. Маркузе 60-е гг. о том, что прогрессизм столкнулся с антропологическим кризисом, поскольку в современном обществе потребления независимую индивидуальность оттесняет конформист, «одномерный человек», со стандартами внушенными извне[122]. Удар по вере в прогресс был нанесен в том числе и деятельностью «Римского клуба», основанного экономистом Аурелио Печчеи (1968) для изучения перспектив научно-технической революции. Подготовленное по заказу этой организации исследование американских экономистов Д. и Д. Медоузов «Пределы роста» показало, что перспективы прогресса иллюзорны вследствие конечности сырьевых ресурсов Земли и Солнечной системы[123]. Вообще ссылки на нефтяной кризис 70-х гг. (породивший иллюзию конечности энергетических ресурсов) как едва ли не главную причину распространения постмодернизма — не редкость в научной литературе. Иконников говорит о двух

[118] Там же. Т. I. С. 11.

[119] Там же.

[120] Там же. С. 10–11.

[121] Там же. Т. II. С. 241.

[122] Там же. С. 240.

[123] Там же. С. 241.

важных этапах становления постмодернизма. С одной стороны, предпосылки для нового направления сложились в 60-е гг., когда «болото» профессии уже следовало за авангардом, а академизм перестал оказывать активное сопротивление. С другой стороны, Иконников особо выделяет «ситуацию середины 1970-х гг.», сопряженную с поражением молодежных движений, кризисе утопического мышления, отказе от мышления в стиле бинарных оппозиций[124]. При этом Иконников подчеркивает, что эти перемены в менталитете связаны с утратой веры во всемогущество Разума.

В своей обширной работе «Эстетика постмодернизма» Н. Б. Маньковская противопоставляет неоконсервативный постмодернизм 1970-х авангардистскому постмодернизму 1960-х с его технократическим оптимизмом. В 1970-е гг., полагает Маньковская, на смену протесту в контркультуре «новых левых» пришло самоутверждение «новых правых» на почве консервации культурных традиций[125]. Третья стадия развития постмодернизма, согласно периодизации Маньковской, начинается в конце 70-х гг. и распространяется на два последних десятилетия XX века[126]. Духовным лидером этого «постмодернистского модернизма» является Деррида. Хотя Маньковская и не связывает понятия неоконсерватизма с этой третьей версией постмодернизма, она отмечает, что эта последняя стадия (или собственно постмодернизм) возникла из слияния воедино тенденций двух предшествующих периодов[127] (и, следовательно, должна включать в себя и неоконсерватизм). Маньковская говорит о том, что в рамках постмодернизма сложилось представление о западной культуре как об обратимом континууме, где прошлое и настоящее живут полнокровной жизнью[128], о постмодернистском синтезе возврата к прошлому и движения вперед. Но, к сожалению, Маньковская не конкретизирует свой тезис о влиянии идей неоконсерватизма на постмодернистскую эстетику и теорию искусства, упоминая лишь теорию иронического прочтения прошлого Умберто Эко. Анализируя (в разделе «Аксиоматика неклассической эстетики») теоретические работы Деррида, Бодрийяра, Лиотара, Делеза, Гваттари, Лакана, Кристевой Маньковская также не затрагивает проблему неоконсерватизма. Последняя фигурирует в основном в разделе, посвященном художественному посткультуре. Лишь вскользь упоминает Маньковская авторов (Ю. Хабермас, Д. Белл и др.), которые трактуют постмодернизм как куль-

[124] *Иконников А. В.* Указ. соч. Т. II. С. 240–241.

[125] *Маньковская Н. Б.* Эстетика постмодернизма. СПб., 2000. С. 161–163.

[126] Там же. С. 164.

[127] Там же. С. 160–161.

[128] Там же. С. 159.

турный итог неоконсерватизма[129]. Из критических по отношению к постмодернизму работ Маньковская останавливается лишь на статье Фредерика Джеймисона «Постмодернизм и общество потребления», но ее методология не оказала заметного влияния на исследование Маньковской.

Если Н. Б. Маньковская настолько глубоко погружена в свой предмет, что ее можно даже упрекнуть в недостаточно критическом его рассмотрении, (рассмотрении как бы «изнутри»), этого никак не скажешь о посвященных современному искусству работах другого известного отечественного историка эстетики — В. В. Бычкова. «Взгляд со стороны» в данном случае оказался весьма плодотворным. В заключительной статье к изданию «Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века» В. В. Бычков и Л. С. Бычкова приходят к выводу, что в XX веке культура вступила в активную фазу перехода (скачка) от Культуры (с большой буквы) к чему-то принципиально *иному*, ПОСТ-культуре, не имеющей аналогов в истории человечества[130]. Очевидно, указывают Л. С. Бычкова и В. В. Бычков, что внешней причиной данных изменений является бурное развитие техногенной цивилизации (авторы статьи вполне в духе Шпенглера противопоставляют культуру и цивилизацию), но более глубокие антропологические причины этого процесса еще неясны. При этом Л. С. Бычкова и В. В. Бычков исходят из несколько утопической модели «подлинной культуры», всегда инициируемой и направляемой «Духом», т. е. ориентированной на развитие «духовно-нравственных интенций человека»[131]. Постмодернизм соответственно представляется авторам статьи симулякром культуры, культурой, отказавшейся от «Духа» или оставленной «Духом». Это культура — с пустым центром, под которым — пустота. И здесь Л. С. Бычкова и В. В. Бычков делают знаменательную оговорку о том, что сейчас пустоту, конечно, уже нельзя считать чисто негативной категорией (учитывая, например, современную физику и восточный религиозный опыт). Пустота — это некое потенциальное пространство, открытое для заполнения чем-то или явления чего-то, что еще не актуализировалось в данном измерении. В условиях современной культурной ситуации это «нейтральное молчание, ничто, вокруг которого клубится нечто в ожидании будущей актуализации центра»[132].

[129] Там же. С. 137.

[130] *Бычков В. В., Бычкова Л. С.* Предельные метаморфозы культуры — итог XX века // Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века. Под ред. В. В. Бычкова. М., 2003. С. 556.

[131] Там же. С. 556.

[132] Там же.

В ПОСТ-культуре «варится» бесконечное множество виртуальных структур будущего, ее можно назвать полем бесконечных возможностей.

Л. С. Бычкова и В. В. Бычков видят в постмодернизме «переход», а не новый канон, они относятся к постмодернизму критически, как к историческому явлению. Исследователи, которых не без основания причисляют к консерваторам, свободны от мифов консервативных прочтений постмодернизма как некоей факультативной интеллектуальной игры. Созданный ими культурологический эскиз показывает катастрофические революционные последствия постмодернизма. В терминологии Хабермаса Л. С. Бычкову и В. В. Бычкова следует причислить, по всей видимости, к староконсерваторам. Староконсерватизм, между прочим, лишен такого существенного изъяна нео- и младоконсерватизма как отсутствие взаимосвязи между различными сферами общественной жизни[133], поэтому теоретические баталии между старо- и младоконсерваторами часто представляют большой интерес. Что касается «апокалиптического жанра», то к нему также прибегают не только староконсерваторы: в терминах Апокалипсиса рассматривает современную жизнь Жан Бодрийяр. О негативизме современной культуры много писал Адорно и другие теоретики современного искусства, поэтому и этот диагноз авторов статьи не кажется надуманным или предвзятым. Конечно, Л. С. Бычкова и В. В. Бычков не учитывают всего многообразия путей перетекания «старой» и якобы отвергнутой «духовности» в новое «бездуховное» искусство. В постмодернизме они видят, прежде всего, измену высоким христианским стандартам, если вообще не путь к примитивному озверению[134]. С таким отождествлением религии и духовности нельзя согласиться. Несмотря на это, общая оценка современного состояния западной культуры как некоей глобальной трансформации остается верной.

Л. С. Бычкова и В. В. Бычков выделяют консерватизм как особое (не поддающееся хронологизации) направление в художественной культуре XX века, являющееся антиподом основным стадиям ее развития (авангард, модернизм, постмодернизм). Консерватизм, согласно авторам статьи, — «это вся "пестрая" и бескрайняя охранительно-академически-коммерческая сфера художественной культуры, стремящаяся (иногда сущностно, чаще формально) к сохранению и поддержанию жизни классики путем подражания традициям художественной культуры прошлого...»[135]. Это подражание (прежде всего — реализму XIX века) может включать

[133] *Хабермас Ю.* Политические работы. С. 29.

[134] *Бычков В. В., Бычкова Л. С.* Указ. соч. С. 562–563.

[135] Там же. С. 564.

некоторые новаторские элементы, часто механически заимствованные у модернизма. Как видим, Л. С. Бычков и В. В. Бычкова относятся к тому, что они называют консерватизмом без особого сочувствия. Они также не сопрягают это понятие с постмодернизмом, как и не инвестируют в него своих надежд (если таковые вообще имеют место быть) на возрождение культуры. Напротив, они подчеркивают (вполне в духе идеологии модернизма), что время творцов консервативного искусства прошло, что консерватизм не дал сколько-нибудь заметных и тем более выдающихся явлений или имен в истории искусства. Получается, что отмеченная авторами статьи «дискриминация» этого направления со стороны магистральной линии развития искусства XX века во многом была заслуженной. Звездным часом консерватизма Л. С. Бычков и В. В. Бычкова считают эпоху тоталитаризма, когда он приобрел форму тотальной эстетической мифологии, вплотную сближаясь с художественно-идеологическим китчем[136]. Кэмп, китч, массовая культура, коммерческая продукция — мощные направления консерватизма, лишь формально ориентированные на традиционную художественную культуру. Творчество немногих талантливых художников-консерваторов буквально тонет в этом коммерческом потоке. Консерватизм в этой трактовке — почти синоним китча; это профанация искусства прошлого, в том числе и модернистского прошлого.

Особенно чувствительны Л. С. Бычкова и В. В. Бычков к скрытым «религиозным» или «архаическим» пластам современной культуры. По их мнению, постмодернизм основан на переходе сознания в одно из измененных состояний (бессознательное или сверхсознательное), в котором не работают обычные для западного человека механизмы мышления[137]. В качестве симптома этих радикальных изменений в менталитете западного общества авторы статьи упоминают более или менее поверхностное освоение многими европейцами и американцами восточной духовной традиции, дзэн-буддизма и т. д. Л. С. Бычкова и В. В. Бычков сравнивают ситуацию «около 2000 года» (нарастание интенций к абсолютизации абсурда, парадокса, алогизма) с эпохой возникновения христианства[138]. По их мнению, почти за 2000 лет кардинальных изменений в коллективном сознании христианизированного человечества практически не произошло: в XIX веке разум и формальная логика (прагматизм и утилитаризм) господствовали так же, как в античной философии и обыденном мышлении древних греков классической поры. Но возможно, «что не удалось

[136] Там же. С. 564.
[137] Там же. С. 576.
[138] Там же. С. 579.

христианству, теперь вершит НТП в содружестве с дзэн-буддизмом и другими восточными и иными культово-магическими практиками на основе неклассического художественно-эстетического сознания?»[139] Как бы то ни было авторы статьи не исключают, что итогом всех этих радикальных перемен станет новая духовность и новый человек с «суперсублимизированным» сознанием и новыми духовными ценностями[140].

Живущий в США известный художественный критик и теоретик искусства Виктор Тупицын связывает понятие неоконсерватизма с деполитизацией искусства, отсутствием критического отношения к социальной действительности, социальной и политической безответственностью художника, своего рода детскостью восприятия мира. «Инфантильное видение реальности консервативно и, в определенном смысле, реакционно, особенно когда оно практикуется взрослыми»[141]. Ведь ребенок, продолжает Тупицын, одновременно — принц и нищий, суверен и вассал. Его модель субъективности основывается на вере в единство мира, тотальность и непрерывность бытия и является примером крайнего эгоцентризма. Консервативному, «коррумпированному» детству Тупицын противопоставляет революционную, бунтующую юность, нетерпимую ко всему наделенному «отцовскими» полномочиями[142]. Юность, юношеское стремление изменить существующий порядок вещей — это то, чего так не хватает, с точки зрения Тупицына, сегодняшней России, где попрежнему доминируют детское и взрослое. Детству (неоконсерватизму) присуща инерционность, вкус к апокалиптическому видению мира (в качестве примера Тупицын приводит работы Бодрийяра). Особенностью в целом консервативного постсоветского культурного контекста является доминирующая в нем унаследованная от советской интеллигенции теория «искусства для искусства». В СССР данная «автономная эстетика» еще имела социальный смысл, поскольку всякий исповедовавший подобные убеждения художник сразу же вовлекался (часто против собственной воли) в противостояние гигантской официальной машине обезличивания: «словом, обитатели «башни из слоновой кости» парадоксальным образом врачевали мир, пытавшийся их коррумпировать»[143]. Аллергия «передовой», диссидентской части советской интеллигенции на марксизм, ассоциировавшийся с ложью официальной пропаганды, привела к тому,

---

[139] *Бычков В. В., Бычкова Л. С.* Указ. соч. С. 579.

[140] Там же. С. 572.

[141] *Тупицын В.* «Другое» искусства. М., 1997. С. 21.

[142] Там же. С. 23.

[143] Там же. С. 28.

что Запад в глазах диссидентов был лишен тех различий и противоречий, из которых произрастают идеологические дискурсы. Разделение жителей западных стран на либералов и консерваторов, левых и правых казалась чем-то устарелым и вызывало в альтернативных советских кругах скептическую реакцию («с жиру бесятся»)[144]. До сих пор, сетует Тупицын, ссылки на Брехта, Адорно или Беньямина не вызывают отклика в «коллективной душе» московских или петербургских критиков[145]. Поэтому главный жанр пишущих об искусстве в нашей стране, замечает Тупицын, — не критицизм, а аффирмация. Таким образом, устойчивый иммунитет, выработавшийся у российской интеллигенции по отношению к «тоталитарному» соединению искусства и политики в авангарде и соцреализме, иммунитет, о котором в целом сочувственно писал Гройс в своей книге «Gesamtkunstwerk Сталин», однозначно осуждается Тупицыным как проявление неоконсерватизма. Впрочем, неоконсерватизм, предостерегает нас Тупицын, существует и на Западе. Разве «постмодернистская» безответственность и релятивизм, последней инстанцией которых всегда оказывается художественный рынок с его арт-дилерами (аналог закупочной комиссии и худсовета) не является верным признаком постмодернистского впадания в детство, равно как и популярный сейчас на Западе дискурс апроприации (присвоения), вопрошает Тупицын[146]. По его наблюдениям, на Западе к неоконсерваторам причисляют социолога Дэниела Белла, философа Ричарда Рорти, критика Хилтона Крэймера, куратора Руди Фукса и многих других. В неоконсерватизме не раз обвиняли Бориса Гройса, а в середине 1990-х гг. репутация праворадикальных активистов закрепилась в Европе за Виктором Мизиано и его кругом художников[147]. Но в целом детская доверчивость к окружающей социальной действительности не свойственна западной арт-сцене. Теория «искусства для искусства» в Европе и Америке давно уже стала синонимом завышенных биржевых ставок, ее мифы развенчаны и считаются принадлежностью скорее китча, чем высокого искусства. Западные художники и критики в своем большинстве, что называется, устремлены в будущее; в этом и заключалась причина беспрецедентной популярности Советской России в западных интеллектуальных кругах. «Теперь, когда всем стало ясно, что Россия — это затонувший “Титаник” (“Титаник” Утопии), от нее бегут как черт от ладана. Холод и высокомерие, пришедшие на смену пылкой заинтересо-

[144] Там же. С. 7.
[145] Там же. С. 11.
[146] Там же. С. 25.
[147] Там же. С. 34–35.

ванности, — расплата за семьдесят лет беззаветных душевных и умственных инвестиций в лопнувший банк советского утопического проекта»[148].

Но аффирмативность или консерватизм особой советской и постсоветской «коммунальной» социальности, в концепции Тупицына, заключается вовсе не в том, что она все приемлет или ко всему относится с одобрением, а в отсутствии у нее воли к репрезентации: фигуры критической рефлексии, по Тупицыну, отличаются от кухонной склоки *дистанцией*, обеспечиваемой репрезентацией[149]. Коммунальный мир «телесен и гомогенен; в нем не предусмотрено зазоров для обустройства принципа "as if", а также для критических маневров с целью переключения внимания с межличностных оценок на экстраперсональную критику, касающуюся институций»[150]. Коммунальное тело тяготеет к целостности и, следовательно, к непредставимости. Напротив, выделение феминистского и гомосексуального дискурсов (по отношению к которым российская интеллигенция продолжает испытывать чувство неловкости) предполагает акцентирование различий между «органами» коммунального тела и в этом смысле не вписывается в проект отказа от репрезентации Делеза и Гваттари. Современная российская ситуация (1990-е гг.), по словам Тупицына, также характеризуется этим преобладанием недистанцированного «телесного»: в постсоветский период искусство утратило ту «буферную зону», предохраняющую его от шоковых, мгновенных контактов с реальностью, которая неизменно присутствует в других арт-культурах[151]. Так, в результате обнищания научно-технической интеллигенции, составлявшей основной процент аудитории диссидентов в брежневскую эпоху, и в силу многих других причин в 1990-е годы искусство было лишено околотворческой среды, т. е., по выражению Тупицына, мир рефлексий оказался приплюснутым к миру флексий[152]. Если телесность в западных дискурсах символизирует собой сопротивление меньшинства большинству (объекта репрессии ее субъекту), то в условиях дефицита этического сознания ельцинской эпохи, отмечает Тупицын, когда вся страна была вовлечена в процесс физического (телесного) выживания, «телесность» московского коммунального концептуализма, а также новейшего российского искусства приобретает аффирмативные черты[153].

[148] *Тупицын В.* Указ. соч. С. 27.
[149] Там же. С. 18.
[150] Там же. С. 18–19.
[151] Там же. С. 30.
[152] Там же. С. 31.
[153] Там же. С. 13–14.

Эта телесность уже не занимает критической позиции по отношению к действительности, во многом являясь ее продолжением, дубликатом.

Согласно Тупицыну, главная функция современного искусства — это выталкивание человека из бытия в экзистенцию. Из укромного места «откуда можно дистанцированно, ничем не рискуя вглядываться в ужасы позлащенного прошлого или парфюмерно вздыхать, предвосхищая события грядущего апокалипсиса» искусство превращается в нечто токсичное и дискомфортное, подобное самой реальности[154]. В этой ситуации на первый план выходит социальная проблематика, подчеркивает Тупицын, поскольку сейчас «домом бытия» является уже не искусство, а его «другое» — социальная жизнь. Отказываясь функционировать в качестве эстетического сервиса для буржуазии, искусство «с самоубийственным благородством выплеснуло из себя бытие» и тем самым акцентировало свое «другое», вернуло ему статус подлинности[155]. По-видимому, с точки зрения Тупицына, в этом и следует видеть суть разногласий актуального современного искусства с неоконсерватизмом, отрицающим социально-критическую функцию искусства. Конечно, в искусстве, по мнению Тупицына, речь может идти лишь о «многократно опосредованной корреляции социального и художественного»[156].

Если В. Тупицын видит в постмодернистской концепции репрезентации источник политической свободы и политического радикализма, то В. Г. Арсланов, напротив, склонен подчеркивать догматические черты теоретического постмодернизма. Нельзя сказать, что В. Г. Арсланову абсолютно чужд постмодернизм: новый диалог человека с природой, восстановление в правах «настоящей, реальной жизни»[157], к которой (вслед за М. А. Лифшицем) призывает В. Г. Арсланов, напоминает концепции Адорно и Хайдеггера и легко вписывается в традицию западного радикального консерватизма. Так, диалектика «жизни» и «ничто», которую В. Г. Арсланов находит в картине Тициана «Аллегория благоразумия»[158] близка диалогу сущего и бытия (ничто) в философии Хайдеггера. Уникальность метода Арсланова, однако, заключается в том, что, используя опыт западной «постмодернистской» традиции, российский исследователь не порывает с рационализмом и концепцией «объективной истины», опираясь на

---

[154] Там же. С. 12.

[155] Там же. С. 12–13.

[156] Там же. С. 9.

[157] *Арсланов В. Г.* Постмодернизм и русский «третий путь»: tertium datur российской культуры XX века. М., 2007. С. 27.

[158] Там же. С. 32.

онтогносеологию М. Лифшица. Тот смысл, который Арсланов вкладывает в понятие постмодернизма, во многом близок нашему пониманию консерватизма, который, впрочем, по нашему мнению, является всего лишь одной из возможных интерпретаций постмодернизма. То, что Арсланов анализирует постмодернизм в самом широком историко-культурном и философском контексте, не замыкаясь в лингвистической или психоаналитической парадигмах, делает его одним из самых интересных критиков постмодернизма. Что касается самого термина «консерватизм», то у Арсланова (как и у Лифшица) он имеет более узкое значение (антипрогрессизм)[159], которое, разумеется, расходится с нашим пониманием этого понятия. В нашей работе мы старались не смешивать консерватизм и антипрогрессизм, поскольку вполне солидарны с мнением о том, что абстрактно воспринятый прогрессизм сам по себе может сыграть в истории реакционную роль. (Конечно, это не означает, что мы можем полностью принять концепцию «вторичного» консерватизма Арсланова и Лифшица.)

Данный обзор литературы по проблеме художественно-теоретического консерватизма, разумеется, не может претендовать на полноту. Мы стремились привести лишь наиболее оригинальные или влиятельные точки зрения, а также примеры типичных трактовок проблемы. Мы хотели показать, что основы консервативной теории искусства были заложены еще Гегелем, однако апогея своего влияния художественно-теоретический консерватизм достигает во второй половине XX века, после того как понятия «современное искусство» и «прогрессизм» (или, по Хабермасу, «культурный модерн») перестали быть синонимами. Тогда границы между художественно-теоретическим модерном и консерватизмом стали расплывчатыми, и появились такие манифесты «революционного консерватизма» как «Диалектика Просвещения», «Эстетическая теория» или «Капитализм и шизофрения». Однако подобное «слияние» консервативных и модернистских тенденций, на наш взгляд, в высшей степени проблематично, и не только не лишает интересующую нас проблему своей актуальности, но и делает ее центральной для всей современной культуры. Об опасностях, грозящих этому миру без будущего и открытых горизонтов, писали и сами теоретики (младо)консерватизма (Бодрийяр). В нашей работе мы надеемся продемонстрировать, какие последствия для теории искусства имеет господство этой консервативной эстетики, скрывающейся подчас за самыми радикальными теоретическими построениями.

---

[159] *Арсланов В. Г.* Постмодернизм и русский «третий путь»... С. 363–405.

Глава II

Историография американской теории современного искусства 1960–1990-х гг. и проблема художественно-теоретического консерватизма

Поскольку наша работа не является историей американской теории современного искусства 1960–1990-х гг., а лишь использует ее в качестве материала для изучения определенной проблемы — проблемы консерватизма, то и историография данного вопроса интересует нас с точки зрения, прежде всего, этой проблемы.

Фундаментом для настоящего исследования послужила работа Е. Ю. Андреевой «Все и ничто. Символические фигуры в искусстве второй половины XX века» — первой историей современного искусства на русском языке, в которой господствует «американский взгляд» на эту историю. Мало того, что отдельная глава данного издания носит название «Теория современного искусства от 1980-х к 1990-м. Книги Розалинды Краусс "Оригинальность авангарда и другие модернистские мифы" и "Оптическое бессознательное"». В других разделах этой книги автор, исследуя ключевые вопросы художественной жизни позднего модернизма и постмодернизма, постоянно обращается к наиболее влиятельным концепциям американских теоретиков искусства и, прежде всего, к работам Краусс. Так, уже в первой главе «Джексон Поллок. Между текстурой и метафизикой» Е. Ю. Андреева анализирует теоретические работы Клемента Гринберга — самого известного интерпретатора американского абстрактного экспрессионизма вообще и творчества Поллока, в частности. С точки зрения рассматриваемой нами проблемы особенно интересно то, что Е. Ю. Андреева называет Гринберга «революционным критиком», который предчувствовал «развоплощение картины» (то есть приход концептуального искусства) как итог художественного развития 1960-х[1], ссылаясь при этом, как и следовало ожидать, на знаменитый пассаж о концепции из статьи Гринберга «После абстрактного экспрессионизма». Вместе с тем Е. Ю. Андреева делает очень существенную оговорку, указывая, что «если вдуматься в общее направление развертывания модер-

[1] *Андреева Е. Ю.* Все и ничто. Символические фигуры в искусстве второй половины XX века. СПб., 2004. С. 69.

нистской теории» в статьях Гринберга 1960-х гг., можно сделать вывод, что «другим своим краем его теория уже была контрреволюционной»[2]. Свидетельством этого Андреева считает то, что в статье «Модернистская живопись» Гринберг пытается вписать абстракционизм в традицию классического искусства. Тем самым абстрактное искусство, по ее мнению, в работах Гринберга 1960-х гг. переходит из разряда актуального искусства в историю художественных стилей (это наблюдение Андреевой совпадает с точкой зрения Барбары Реис, изложенной ей в статье «Гринберг и его группа», о которой речь пойдет ниже). «Контрреволюционная» стратегия Гринберга, по Андреевой, выражается и в замене знакового термина «авангард» на «модернизм», который гораздо больше подходит истории стилей, чем идеологической борьбе[3]. Комментируя «Модернистскую живопись» Гринберга, Андреева приходит к выводу, что этот текст демонстрирует, как быстро система американского абстракционизма во второй раз ступает на тот же самый редукционистский путь, который уже был пройден русским искусством (от Малевича к Родченко). Гринберг ставит картину в зависимости от ее костяка (формы подрамника) и плоскости холста. В этой связи Андреева приводит слова Н. Н. Пунина о том, что плоскость необходимо обойти, создавая не картину на плоскости, но картину из плоскостей, и не на холсте, а в реальности, в протяженном пространстве[4]. (Заметим от себя, что Н. Н. Пунин как теоретик искусства во многом напоминает Гринберга, причем не только своим конструктивистски-формалистическим методом, но и своим национализмом, утверждениями о якобы присущем русским особом чувстве материала, плоскостной основы живописи, определившем «конструктивистский» или «буквалистский» характер уже древнерусской иконописи[5]. Выражение Гринберга «третье оптическое измерение», которое американский критик употребил в «Мо-

---

[2] *Андреева Е. Ю.* Все и ничто... С. 69.

[3] Согласно одной из доминирующих в настоящее время трактовок этих терминов, авангард связан с ранним, разрушительным этапом в развитии современного искусства, а модернизм (апогей которого приходится на 1940–1970-е гг.), напротив, с его «академизацией», использованием открытых авангардом стилистических приемов в «позитивных» целях создания искусства. См., например: Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / Под ред. В. В. Бычкова. М., 2003. С. 306, 563–564. В нашей работе эти понятия используются как синонимы, обозначающие первый большой период в эволюции современного искусства от «Завтрака на траве» Эдуарда Мане к американскому абстрактному экспрессионизму.

[4] *Андреева Е. Ю.* Все и ничто... С. 66.

[5] *Пунин Н. Н.* Русское и советское искусство. М., 1976. С. 66–68.

дернистской живописи», позволяет, по мнению Андреевой, предположить наличие связанного с окрашенным холстом пространства, но не за картиной как в ренессансной живописи, а перед ней[6]. (В главе, посвященной теории искусства Гринберга, мы особо отмечаем те важные замечания на этот счет, которые содержит его статья «После абстрактного экспрессионизма».) Андреева обращает внимание на то, что подобным образом воспринимал форму и Малевич, видевший в плоскости источник обратной перспективы, источник трансляции. Однако с выводом Андреевой о том, что картина для Гринберга, как и для Малевича, существует лишь в соотношении с идеальной реальностью[7] нельзя безоговорочно согласиться. Ведь у Гринберга «идеальное» означает секуляризованное оптическое и лишь в этом смысле «дематериализованное». В теории американского теоретика отсутствует «второе измерение». Это прекрасно понимает и сама Андреева, писавшая о материалистической вере формализма в то, что живопись — это «чистая оптическая иллюзия» (Гринберг)[8]. Андреева отмечает политизированность позиции Гринберга по отношению к абстрактному экспрессионизму, приводя цитату из его статьи «После кубизма». Вслед за западными исследователями Андреева акцентирует внимание на том обстоятельстве, что в начале 1950-х Гринберг был среди основателей Американского комитета свободы культуры — организации, которая финансировалась ЦРУ через систему фондов[9].

В той же главе Е. Ю. Андреева обращается и к статье другого известного американского теоретика и художественного критика Дональда Каспита «Ломая репрессивный барьер», которая содержит оригинальную версию развития экспрессионизма, изначально нацеленного на разрушение барьера между бессознательным и предсознательным. Немецкий экспрессионизм начала XX века Каспит рассматривает как фазу частичного разрушения этого барьера. Сюрреалисты, напротив, тщательно оберегали этот барьер, фокусируясь на его локальных нарушениях. Творчество Поллока знаменует собой окончательный слом этого барьера, когда «содержание предсознательного не в силах выдержать давления бессознательного и утрачивает всякую форму, утрачивает способность различать факты и фантазии»[10]. Андреева совершенно справедливо отмечает, что в своей интерпретации абстрактного экспрессионизма Каспит устраняет

[6] *Андреева Е. Ю.* Все и ничто... С. 66–67.

[7] Там же. С. 67.

[8] Там же.

[9] Там же. С. 51.

[10] Там же. С. 54.

нистской теории» в статьях Гринберга 1960-х гг., можно сделать вывод, что «другим своим краем его теория уже была контрреволюционной»[2]. Свидетельством этого Андреева считает то, что в статье «Модернистская живопись» Гринберг пытается вписать абстракционизм в традицию классического искусства. Тем самым абстрактное искусство, по ее мнению, в работах Гринберга 1960-х гг. переходит из разряда актуального искусства в историю художественных стилей (это наблюдение Андреевой совпадает с точкой зрения Барбары Реис, изложенной ей в статье «Гринберг и его группа», о которой речь пойдет ниже). «Контрреволюционная» стратегия Гринберга, по Андреевой, выражается и в замене знакового термина «авангард» на «модернизм», который гораздо больше подходит истории стилей, чем идеологической борьбе[3]. Комментируя «Модернистскую живопись» Гринберга, Андреева приходит к выводу, что этот текст демонстрирует, как быстро система американского абстракционизма во второй раз ступает на тот же самый редукционистский путь, который уже был пройден русским искусством (от Малевича к Родченко). Гринберг ставит картину в зависимости от ее костяка (формы подрамника) и плоскости холста. В этой связи Андреева приводит слова Н. Н. Пунина о том, что плоскость необходимо обойти, создавая не картину на плоскости, но картину из плоскостей, и не на холсте, а в реальности, в протяженном пространстве[4]. (Заметим от себя, что Н. Н. Пунин как теоретик искусства во многом напоминает Гринберга, причем не только своим конструктивистски-формалистическим методом, но и своим национализмом, утверждениями о якобы присущем русским особом чувстве материала, плоскостной основы живописи, определившем «конструктивистский» или «буквалистский» характер уже древнерусской иконописи[5]. Выражение Гринберга «третье оптическое измерение», которое американский критик употребил в «Мо-

[2] *Андреева Е. Ю.* Все и ничто... С. 69.

[3] Согласно одной из доминирующих в настоящее время трактовок этих терминов, авангард связан с ранним, разрушительным этапом в развитии современного искусства, а модернизм (апогей которого приходится на 1940–1970-е гг.), напротив, с его «академизацией», использованием открытых авангардом стилистических приемов в «позитивных» целях создания искусства. См., например: Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / Под ред. В. В. Бычкова. М., 2003. С. 306, 563–564. В нашей работе эти понятия используются как синонимы, обозначающие первый большой период в эволюции современного искусства от «Завтрака на траве» Эдуарда Мане к американскому абстрактному экспрессионизму.

[4] *Андреева Е. Ю.* Все и ничто... С. 66.

[5] *Пунин Н. Н.* Русское и советское искусство. М., 1976. С. 66–68.

дернистской живописи», позволяет, по мнению Андреевой, предположить наличие связанного с окрашенным холстом пространства, но не за картиной как в ренессансной живописи, а перед ней[6]. (В главе, посвященной теории искусства Гринберга, мы особо отмечаем те важные замечания на этот счет, которые содержит его статья «После абстрактного экспрессионизма».) Андреева обращает внимание на то, что подобным образом воспринимал форму и Малевич, видевший в плоскости источник обратной перспективы, источник трансляции. Однако с выводом Андреевой о том, что картина для Гринберга, как и для Малевича, существует лишь в соотношении с идеальной реальностью[7] нельзя безоговорочно согласиться. Ведь у Гринберга «идеальное» означает секуляризованное оптическое и лишь в этом смысле «дематериализованное». В теории американского теоретика отсутствует «второе измерение». Это прекрасно понимает и сама Андреева, писавшая о материалистической вере формализма в то, что живопись — это «чистая оптическая иллюзия» (Гринберг)[8]. Андреева отмечает политизированность позиции Гринберга по отношению к абстрактному экспрессионизму, приводя цитату из его статьи «После кубизма». Вслед за западными исследователями Андреева акцентирует внимание на том обстоятельстве, что в начале 1950-х Гринберг был среди основателей Американского комитета свободы культуры — организации, которая финансировалась ЦРУ через систему фондов[9].

В той же главе Е. Ю. Андреева обращается и к статье другого известного американского теоретика и художественного критика Дональда Каспита «Ломая репрессивный барьер», которая содержит оригинальную версию развития экспрессионизма, изначально нацеленного на разрушение барьера между бессознательным и предсознательным. Немецкий экспрессионизм начала XX века Каспит рассматривает как фазу частичного разрушения этого барьера. Сюрреалисты, напротив, тщательно оберегали этот барьер, фокусируясь на его локальных нарушениях. Творчество Поллока знаменует собой окончательный слом этого барьера, когда «содержание предсознательного не в силах выдержать давления бессознательного и утрачивает всякую форму, утрачивает способность различать факты и фантазии»[10]. Андреева совершенно справедливо отмечает, что в своей интерпретации абстрактного экспрессионизма Каспит устраняет

[6] *Андреева Е. Ю.* Все и ничто... С. 66–67.
[7] Там же. С. 67.
[8] Там же.
[9] Там же. С. 51.
[10] Там же. С. 54.

все социальные мотивации, говоря о драме человека, дерзнувшего встать лицом к лицу с абсолютом, с началом мира[11].

Большое внимание в главе о Поллоке уделяется и работам Розалинд Краусс. Андреева даже прослеживает определенную эволюцию взглядов Краусс по данному вопросу. Если в 1970–1980-х гг. Краусс писала о некоей генеральной линии развития западного искусства как объективной истории развития художественной формы, еще оперируя в своей статье 1982 г. «Читая Джексона Поллока, абстрактно» формалистическим инструментарием, то в 1990-е гг. фокусируется на неких «частных случаях», «на истории искусства как хронике передачи энергии, художественного импульса от одного автора (произведения) к другому»[12]. В 1980-е гг. Краусс считала, что работы Поллока основаны на структуре оппозиций: линия/цвет, контур/поле, материя/свет. Задача искусствоведа (в представлении Краусс) здесь состоит в том, чтобы показать возникающее в творчестве Поллока единство этих противоположностей (линия становится цветом и т. д.). В 1990-е гг. Краусс атрибутирует энергию картин Поллока как крайнюю степень агрессии, дистанцируясь от аполлонической версии искусства Поллока «воспитанного на Мондриане» Гринберга. В связи с трактовкой проблемы вертикального/горизонтального в живописи Поллока у Краусс, к анализу которой мы вернемся в основной части работы, Андреева упоминает об интерпретации той же проблемы Вернером Хофманом (на примере творчества Кандинского) и Лео Стейнбергом[13]. Краусс рассматривает абстракции Поллока как глубинное или боковое видение, видение до зрения. Подобно Батаю, Поллок, в интерпретации Краусс, открывает шлюзы доформе или праформе — «слепому пятну», всплывающему из недр бессознательного. В этом отношении точка зрения Краусс, согласно Андреевой, близка Каспиту, что подтверждает наше предположение о глубинном родстве неоконсерватизма (Каспит) и младоконсерватизма (Краусс). Андреева также делает интересное замечание о том, что идея «дурного гештальта», провала в коммуникации между искусством и социумом применительно к Поллоку была впервые высказана Гербертом Ридом в его книге «Образ и идея. Роль искусства в развитии человеческого сознания»[14].

Андреева не соглашается с «бессмысленно-бесформенной» трактовкой творчества Поллока Розалинд Краусс, солидаризируясь, скорее, с его

[11] *Андреева Е. Ю.* Все и ничто... С. 55.

[12] Там же. С. 54–55.

[13] Там же. С. 56, 58.

[14] Там же. С. 60.

интерпретацией в духе экзистенциальной философии. Андреева прямо говорит о том, что акционизм Поллока не был случайным выплеском энергии, он находился под контролем воли и цели[15]. «Разрушая и линейную и цветовую определенность живописи, Поллок углубляется в самое жерло отсутствия, которое, по мысли Бергсона, Хайдеггера и Сартра, одно лишь дает нам почувствовать возможность образа или бытия»[16]. В интерпретации Андреевой искусства Поллока заметны и романтические коннотации: по ее словам, оно рассказывает о драме человека, который благодаря своему дару становится проводником превосходящей его силы[17]. Стихия, к которой следует «подключиться» великому художнику, — типично романтическая мифологема, делающая интерпретационную стратегию Андреевой довольно традиционной. Следуя экзистенциальной риторике Харольда Розенберга, Андреева определяет главный сюжет творчества Поллока как поединок человека с Ничто. Портреты главных представителей искусства второй половины XX в. в книге Андреевой нередко страдают от подобного консерватизма и однозначности: Поллок — «герой» и экзистенциалист, Уорхол — гуманист, Кляйн — символист.

В главе «Вещь в искусстве XX века, или "искусство объекта"» анализируются некоторые аспекты теории минимализма. Андреева полагает, что Джадд полностью реализовал свой план создать произведение, репрезентирующее «Ничто смысла, Ничто функции, Ничто формы, Ничто экспрессии, Ничто коммуникации»[18]. Однако тезис Андреевой о независимой от условий репрезентации форме минималистских произведений требует уточнений, так как именно минималисты (Роберт Моррис) говорили об «объекте в ситуации». Нераскрытой в данном случае остается и проблема перехода от абстракционизма к «искусству объекта». Можно оспорить и стремление минималистов к «абсолютному закону вселенной», якобы сближающее их с русскими конструктивистами. Андреева, впрочем, справедливо заключает, что минимализму особенно близок образ небытия, деструктивные, абсурдистские и анархические импульсы[19]. Поэтому антитеза «позитивного» американского минимализма и «анархического» европейского искусства 1960-х гг., с точки зрения Андреевой, неверна. В тезисной форме Андреева говорит

[15] Там же. С. 46.
[16] Там же. С. 61.
[17] Там же. С. 63.
[18] Там же. С. 159.
[19] Там же. С. 160.

также и о действующем в минимализме законе уничтожения индивидуального творчества, спровоцировавшем полный отказ от объектности в концептуализме[20].

В главе «Энди Уорхол — писатель и философ» Андреева вновь возвращается к проблематике минимализма. Она делает интересное замечание о том, что и минимализм и концептуализм шли по пути редукции, унаследованному от формалистической теории (но опять-таки не развивает этого положения)[21]. Уорхола, минималистов и концептуалистов, по ее мнению, сближает постановка общей для того времени художественной проблемы — «репрезентации Ничто» после провала «духовного проекта» 1940–1950-х гг. Минимализм Андреева связывает с леворадикальным протестом против буржуазных стандартов, художественных институций и меркантилизма художественного рынка[22]. Уорхол, считает она, не разделяет минималистско-концептуалистской веры в конец искусства, как, впрочем, и глобализма этих направлений, связывающих их с модернистской идеологией.

Андреева приводит точку зрения известного американского эстетика Артура Данто, согласно которой Уорхол реабилитировал мир банального как сферу красоты[23]. Данто продолжает здесь старую традиции интерпретации современного искусства как «эстетизации банального» и «демократизации искусства». Аффирмативная версия творчества Уорхола, предложенная Данто, заключается в том, что американский художник искал способ примирить коммерцию и искусство, сделав искусством окружающую действительность, которая являлась для него совокупностью имиджей (газетных, рекламных, телевизионных). Иную интерпретацию искусства Уорхола выдвинул Хэл Фостер в книге «Возвращение реального». Тема повторения у Уорхола описывается здесь не в терминах интеграции с системой ценностей общества потребления, а как посттравматический синдром, осознание реальности как травматического фона, то есть в контексте идей семинара Жака Лакана «Бессознательное и повторение», в котором травматическое определяется как упущенная связь с реальностью[24]. Несколько вялым выглядит общий вывод Андреевой о том, что обе гипотезы (Данто и Фостера) «совершенно справедливы и показывают, с какой силой Уорхол был способен вступать в резонанс со своим

[20] *Андреева Е. Ю.* Все и ничто... С. 161.

[21] Там же. С. 272.

[22] Там же.

[23] Там же. С. 282–283.

[24] Там же. С. 283.

временем...»[25] Чуть ранее Андреева приводит большую цитату из статьи Дональда Каспита «Чувства Энди» (из книги того же автора «Новый субъективизм»)[26]. Анестезия работ Уорхола довольно прямолинейно объясняется в этой статье реальной неспособностью их автора испытывать эмоции, пустотой его души и ума. «Портреты-симулякры Уорхола — это опиум, который он принимал, чтобы унять боль от своего рокового чувства неадекватности, пустоты, незначительности, нелюбимости, даже несуществования»[27]. Творчество Уорхола (и сам Уорхол) рассматривается Каспитом как типичное проявление капитализма в его самых античеловечных и эмоционально регрессивных формах, как воплощение стремления к смерти, действующее через симулякры. Каспит сравнивает Уорхола с Маркизом де Садом, садизм которого, по мнению Симоны де Бовуар, был оборотной стороной его неспособности отдаться эмоциям. Агрессивность Уорхола проявляется прежде всего в его понимании видения как доминирования, основной формы сексуальной активности. (Уорхол в этой транскрипции напоминает человека античности и Возрождения в трудах Ригля. Как и в случае с Уорхолом, смотреть в те эпохи означало господствовать над объектом зрения.) Равномерное впечатление от обезличенных работ Уорхола — результат его неспособности чувствовать других, понимать себя и окружающих как активных субъектов. К сожалению Андреева почти никак не комментирует данное высказывание Каспита, ограничиваясь замечанием о том, что «фантазия Уорхола действительно влечет его в самое “Кащеево сердце” капитализма».

Анализируя различные точки зрения на творческий проект Уорхола, Андреева отдает дань и концепции «технологического мистицизма», которую отчасти является автоинтерпретацией. (Идеи Уорхола напоминали идеи Бодрийяра и Маклюэна и, вероятно, формулировались не без влияния последнего.) Так, Андреева отмечает всепроникающую силу телевидения в философии Уорхола, вызывающую полную атрофию чувства реальности[28]. Не менее важным представляется Андреевой и демократическое измерение его философии: критика патерналистских моделей старого общества и демистификация жизни, которые следует рассматривать как часть освободительной революции 1960-х[29]. Андреева утверждает, что Уорхол отождествлял себя с техноутопией 1960-х: «...он проанализировал

[25] Там же. С. 284.

[26] Там же. С. 279–280.

[27] Там же.

[28] Там же. С. 260.

[29] Там же. С. 258–259.

невротическую погоню за жизнью как бег за властью и удовольствиями и пришел к своеобразной философской экологии желаний»[30]. В указанной главе, а также в главе «Американский поп-арт: 1961–1965» Андреева не ставит своей целью системный анализ теории поп-арта. Лишь бегло упоминаются работы таких известных теоретиков как Л. Эллоуэй и др. Вместе с тем основные проблемы интерпретации поп-арта обозначены Андреевой достаточно рельефно. Впрочем, ритуальные ссылки на «Систему вещей» и «Общество потребления» Бодрийяра, статью Джеймисона «Деконструкция экспрессии», известный пассаж из «Различия и повторения» Делеза[31] и другие источники нисколько не проясняют точку зрения самой Андреевой.

Автор колеблется между социальной и асоциальной («аутичной») версиями поп-арта, в частности, с одной стороны, утверждая, что, примеров социальной и политической критики в поп-арте совсем немного, а с другой стороны говоря о том, что поп-арт отражает девальвацию права выбора в обществе потребления и, следовательно, является косвенной формой социальной критики[32]. Но единая система аргументации в данных главах отсутствует. Правомерна ли социологическая интерпретация темы дискоммуникации (или темы «ничто») в поп-арте? Этот ключевой вопрос остается без ответа. Очевидно, что Андреева склоняется к трактовке поп-арта как симптома демократизации и демифологизации (то есть «американизации») культуры, но у этого процесса есть и обратная сторона, описанная, к примеру, в работах Бодрияйра «Америка», «Прозрачность зла» и др.

В главе «Фотография и объект» исследуются важнейшие работы по теории фотографии. Приходится констатировать, что комментарии Андреевой по поводу концепции фотографического образа страдают неопределенностью. Бросается в глаза, что они не соответствуют как духу сочинений Краусс в целом, так, в частности, и приведенной на с. 306 цитате из Краусс, в которой говорится о недосягаемости фотографии для различных механизмов культурного кодирования. Нельзя согласиться с выводом Андреевой о том, что присутствие в фотоработах американских художников 1970-х гг. — это не сканирование окружающего мира XIX века и не сюрреалистическое сканирование бессознательного. С точки зрения сюрреализма неправомерно само противопоставление сканирования реальности и бессознательного, поскольку именно крайний объективизм

---

[30] *Андреева Е. Ю.* Все и ничто... С. 278.

[31] Там же. С. 238–239, 155–156, 152.

[32] Там же. С. 239, 242.

в исследовании окружающей действительности, по мнению сюрреалистов, приводит к освобождению бессознательного. Это прекрасно понимает Краусс, но ее версия сюрреализма по большому счету мало что добавляет к той трактовке этого направления, которая была изложена в «Нулевой степени письма» Ролана Барта. Это прекрасно понимает и сама Андреева, отмечая, что «камера, автоматически сканирующая природу и дающая в отпечатках оптическое бессознательное, — это определенно сюрреалистический образ»; поэтому романтический и позитивистский проекты XIX века смыкаются на фотографии как на медиаторе[33]. В своем научном творчестве Краусс скорее продолжает традиции сканирования реальности XIX века (не случайно она так любит примеры из искусства и околохудожественных практик, к числу которых тогда причисляли фотографию, этого столетия) но «реальность» Краусс — это особая, «вторичная» реальность репрезентации.

Итак, «присутствие» в фотоработах американских художников 1970-х гг., согласно Андреевой, комментирующей текст «Заметки об индексе» Краусс, — это «сканирование чрезмерно разбухшего мира образных мильтиплей, отслоившихся имиджей искусства, культуры и человека»[34]. Это определение Андреевой игнорирует то слипание значения с референтом, которое должно гарантировать подлинность, аутентичность произведения искусства. Ведь Розалинд Краусс — не Жан Бодрийяр периода «Системы вещей», ее репрезентация обладает телесными чертами. Краусс не желает сделать мир виртуальным или искусственным, пафос ее текстов, напротив, заключается в борьбе за новую материальность. Именно поэтому вполне справедливо то, что цель искусства, которое пропагандирует Краусс, заключается в «попытке купировать “травму означивания”», восстановить утраченное единство образа и объекта, о чем и пишет Андреева. По той же причине не взаимный комментарий языка и изображения, как ошибочно полагает Андреева, а «разрыв между образом и речью» (Краусс) — область, к которой устремилось искусств 1970-х гг., область, где, согласно верному замечанию Андреевой, стирается грань между вещью и образом, фотографией и реди-мэйдом[35]. Диагноз, который ставит Андреева текстам Краусс, не вполне точен: у последней идет речь не столько о фотографии как фантоме документальности, то есть о девальвации реальности, сколько о прорыве в область подлинной реальности, некоррумпированной человеческим сознанием. Конечно,

[33] Там же. С. 299, 293.

[34] Там же. С. 306.

[35] Там же. С. 307.

отмеченная Андреевой тенденция в работах Краусс весьма существенна, хотя она и не является доминирующей, как, впрочем, и оригинальной. Из проведенного самой Андреевой анализа книги Сьюзен Зонтаг «О фотографии» следует, что Краусс в этом отношении лишь развивает ее положения, заимствуя, в частности, идею о том, что с изобретением и распространением фотографии реальность как бы переходит в иное измерение — измерение репрезентации[36].

В главе, специально посвященной теоретическим построениям Краусс, Андреева делит эволюцию ее взглядов на два этапа: 1) вторая половина 1970-х — первая половина 1980-х гг. (время написания книги «Подлинность авангарда и другие модернистские мифы» 2) и период работы над книгой «Оптическое бессознательное» (1993). Обе книги Андреева называет полемическим комментарием к теории искусства Клемента Гринберга. В «Подлинности авангарда...» Андреева подчеркивает демонстрацию научного подхода, объективистской логики. Так, на передний план выдвигается проблема метода: как указывает Краусс с конкретными оценками и вкусом Гринберга можно не соглашаться (что она и делает), используя его же систему или метод[37]. В 1990-е гг. у Краусс появляются элементы биографического метода и даже автобиографические моменты, «академические» претензии на объективность были оставлены в прошлом[38]. По поводу работы «Подлинность авангарда...» (и в особенности теоретического «Введения») Андреева замечает, что, если, по Гринбергу, смысл изначально предан произведению, срастается с формой, то, согласно Краусс, смысл есть результат подвижной комбинации многочисленных элементов, которая может изменять не последнюю очередь от интерпретатора[39]. Формализм в этой книге Краусс, как считает Андреева, сохраняется как метод (с чем мы не можем согласиться), но ставится под сомнение возможность некоей исходной, архетипической формы или содержания[40]. (То есть некоей единственной аутентичной формы, как бы «всплывающей» из глубины произведения искусства и, таким образом, дублирующей некий исходный, архитипический или «глубинный» образ). Андреева утверждает, что Краусс в «Подлинности авангарда...» предпочитает пользоваться формальным анализом, обогащая его постструктуралистскими достижениями: Краусс оснащает метод Гринберга теоретичес-

[36] *Андреева Е. Ю.* Все и ничто... С. 291.

[37] Там же. С. 412.

[38] Там же. С. 413.

[39] Там же. С. 414.

[40] Там же. С. 415.

ками разработками Якобсона и Барта, соединенными с психоаналитическими представлениями о творчестве как преодолении изначальной нехватки, отсутствия[41]. Модернизм в данной работе Краусс, отмечает Андреева, описывается как исторический феномен, подчеркивается (часто вопреки фактам) разрыв между модернизмом и постмодернизмом[42]. Вместе с тем статьи о модернизме в данной книге, по мнению Андреевой можно отнести к жанру деконструкции, так как в них анализируются те «постмодернистские» черты модернизма, которые подавлялись последним.

Принципиальной категорией искусствознания Краусс 1990-х гг. становится категория бесформенного. Андреева указывает, что бесформенное у Краусс не противостоит форме, подобно хаотическому: бесформенное — это то, что порождено логикой самой формы, продуцирующей гетероформу, и, таким образом, разрушающей себя изнутри[43]. Теорию бесформенного Краусс Андреева связывает с разработанной в 1970–1980-е гг. научной теорией хаоса как подвижной самоорганизации систем. Бесформенное продуцирует матрица: так сознание позднего Пикассо, согласно Краусс, представляло собой пассивный экран, на который матрица проецировала свои образы. Однако функция матрицы состоит не в том, чтобы производить образы, а в том, чтобы выбрасывать «плохую форму», благодаря которой «хорошая форма» претерпевает трансгрессию[44]. Не случайно Поллок в своем творчестве, с точки зрения Краусс, не столько создает, сколько уничтожает изображение. Андреева подчеркивает, что в работах Краусс 1990-х гг. Поллок оказывается проводником некоей энергии, пассивным агентом матрицы (однако со временем матрица отключает его от своей энергии, переключая ее на Сая Туомбли)[45].

В основной части главы автор ограничивается пересказом двух вышеупомянутых трудов Краусс, почти не давая собственных комментариев. Обратимся теперь к заключительным выводам Андреевой.

Андреева приходит к выводу, что Краусс воплощает совокупный опыт левой интеллектуальной культуры 1960–1980-х гг., сохраняя верность идее перманентной революции[46]. Как модель «тотальной деконструкции»[47]

[41] Там же. С. 427–428.

[42] Там же. С. 426–428.

[43] Там же. С. 437.

[44] Там же. С. 439.

[45] Там же. С. 440–441.

[46] Там же. С. 446.

[47] На наш взгляд деконструкция, конечно, не может быть тотальной, это по определению «частная», двусмысленная и противоречивая операция, но «деконструкции» Краусс действительно как будто напрашивается подобный эпитет.

матрица, по словам Андреевой, соответствует представлениям о том, как действует революционное искусство. В этой общей направленности текстов Краусс Андреева видит преемственность с пассионарным прошлым ее учителя Гринберга, начинавшем свою карьеру публициста и художественного критика в троцкистском печатном издании «Partisan Review». В своей работе «Структура, знак и игра в дискурсе гуманитарных наук» Жак Деррида, пишет Андреева, разделил гуманитариев на две категории: на тех, кто стремятся расшифровать истину, и тех, кто, уже не обращаясь к истоку, утверждают игру и пытаются выйти по ту сторону человека и гуманизма. Если автор «Подлинности авангарда...» выбирает второй путь, то автор «Оптического бессознательного» возвращает в актуальное искусствознание тему истока, но теперь она не предполагает с необходимостью темы завершения, обретения истины в конце: «Краусс ищет такой исток творчества, который позволил бы выйти именно "по ту сторону человека и гуманизма", в сферу бесконечно действующих энергий клонирования, трансмутации образов и форм»[48].

Андреева сравнивает концепцию матрицы Краусс с кинофильмом братьев Вачовски «Матрица». У последних матрица — это полностью дублирующая реальность нейроактивная модель, питающееся мертвечиной царство иллюзий. Люди-клоны Нео и Морфеус ради обретения подлинной реальности стремятся разрушить матрицу, остановить процесс превращения мертвого в иллюзорное. Таким образом, заключает Краусс, поп-культура донашивает авангардную мечту о прорыве в реальность из мира симулякров. Мы полагаем, что этот упрек можно переадресовать и Краусс. Но Андреева придерживается иного мнения или во всяком случае ей самой так кажется. Матрица Краусс, согласно Андреевой, — это волна помех в отлаженной картине мира, гарантирующая, впрочем, *контакт с реальностью* в момент разрушения этой картины. Андреева подчеркивает, что разрушительная активность матрицы не имеет отношения к обретению истины, она самоценна и безусловна. Однако расцвет деконструктивизма на рубеже тысячелетий, с точки зрения Андреевой, — симптом того, что индустрия культуры подчиняет себе леворадикальную идею матрицы, преобразуя ее в модный стиль современности[49].

Таким образом, Е. Ю. Андреева рассматривает и Клемента Гринберга и Розалинд Краусс как левых радикалов и революционных теоретиков, в то время как мы видим своей задачей демонстрацию того как оппозиционный в своих истоках постмодернизм становится консервативным на-

[48] *Андреева Е. Ю.* Все и ничто... С. 447–448.

[49] Там же. С. 448–450.

правлением, в частности, в теории искусства Розалинд Краусс, во многом воспринявшей этот консервативный импульс у теоретика модернизма Гринберга. Андреева цитирует однажды и как бы мимоходом достаточно критические замечания искусствоведа Хэла Фостера в адрес постмодернизма: и Барт, и Лакан, по его мнению, демонтируя целостность субъекта, реагировали на свое время — на сросшегося с массой человека эпохи фашизма и тоталитарных режимов, это извращенное воплощение ницшеанского сверхчеловека. Субъект постмодерна, по Фостеру, — это безличное, обобществленное и фрагментированное тело и, конечно, образ множественного другого[50]. Подобный «образ человека» мы и считаем краеугольным камнем консерватизма. К сожалению Андреева в своей книге не ставит под сомнение правильность этого магистрального направления западной культуры. Конечно, исследование проблем американской теории искусства не входит в непосредственные задачи Андреевой, а интерпретация некоторых явлений западной художественной жизни этого периода Андреевой (Уорхол-гуманист) явно выходит за рамки постмодернистской парадигмы. Тем не менее именно в книге Андреевой — в этом едва ли не единственном сочинении на русском языке, отразившем современное состояние западной историографии искусства второй половины XX века — хотелось бы увидеть авторскую концепцию постмодернизма как художественного и философского феномена. Однако аффирмативное у Андреевой в отношении самых модных течений в искусстве XX века явно преобладает над критическим.

Большой вклад в изучение американской теории современного искусства в контексте интересующей нас проблемы внес французский исследователь Жорж Диди-Юберман. Его книга «То, что мы видим, то, что смотрит на нас» на первый взгляд посвящена лишь теории минимализма. В действительности он выходит за рамки не только модернистской, но и постмодернистской теории искусства, предлагая авторскую теоретическую парадигму. И хотя Диди-Юберман почти не использует термина «консерватизм» и уж во всяком случае не вкладывает в него тот смысл, который соответствовал бы пониманию этого термина Хабермасом, Манхеймом и др., в указанной книге он рассматривает именно проблемы современного консерватизма.

Прежде всего Диди-Юберман фокусирует свое внимание на статье Майкла Фрида «Искусство и объектность» — ключевой работе в истории американской теории современного искусства. Диди-Юберман отметил в качестве одного из парадоксов данной работы то, что, являясь

[50] Там же. С. 358.

последовательным опровержением теоретических построений известного американского скульптора-минималиста Дональда Джадда, эта статья отстаивает, по сути, те же ценности, что и последний. Майкл Фрид хочет доказать, что Джадд не достигает как раз тех целей, которые он сам перед собой поставил. Так, например, если Джадд отстаивал специфичность своих объектов то Фрид, напротив, указывал на их не-специфичность; если Джадд стремился развить, довести до логического конца идеологию модернизма, Фрид разоблачает минимализм как проявление обывательских взглядов на искусство, воплощение бесконечного царства профанного[51]. Если Джадд критикует лишь «оптический» иллюзионизм картины (имеющий место быть даже если она состоит лишь из двух мазков), то Фрид радикализует эту критику, выступая и против «театрального» иллюзионизма минималистских объектов, навязывающих зрителю свое «антропоморфное» присутствие. И Джадд, и Фрид, таким образом, следуют одной и той же редукционистской логике. Джадд видел заслугу минимализма в том, что это несоотносительное и неэкспрессионистическое искусство, а Фрид в пику ему подчеркивает, минимализм, напротив, основан на инсценировке «театральных» отношений между объектом и зрителем. Джадд гордился темпоральной стабильностью и непосредственностью своих «специфических объектов», Фрид находит в них ту бесконечную и тягостную темпоральность, которая ничем не отличается от нашего обыденного жизненного опыта[52]. Поэтому искусство, главной целью которого, по Джадду, была борьба с антропоморфизмом, само оказалось, согласно Фриду, в плену театрального антропоморфизма.

Диди-Юберман сравнивает проникнутые почти религиозной нетерпимостью и духом ниспровержения максимы-проклятия Майкла Фрида в адрес минимализма с трактатом Тертуллиана «О зрелищах» — свидетельством сложных отношений между театром и церковью[53]. Заключительная фраза текста Фрида «Presentness is Grace» («присутствие в настоящем — это благодать»), отмечает Диди-Юберман, выдержана в настолько пророческом тоне, что переводчики не осмелились дать ее по-французски.

Французский автор также прослеживает как Фрид сопрягает темы присутствия и антропоморфизма под эгидой несколько неясного, но су-

[51] *Диди-Юберман Ж.* То, что мы видим, то, что смотрит на нас / Пер. А. В. Шестакова. СПб., 2001. С. 51.

[52] Там же. С. 51–52.

[53] Там же. С. 50–51.

губо отрицательного термина театр. Диди-Юберман акцентирует внимание на том, что подход Фрида к проблеме носит лингвистический характер, ведь минимализм, по его мнению, прежде всего, идеологическое явление, то есть «дело слов»[54]. Фрид провалился в теоретическую брешь, ясно различимую уже в текстах минималиста Роберта Морриса, обозначивших противоречие между специфичностью семиотической прозрачностью минималистских объектов и их экспонировании «в ситуации»[55].

Диди-Юберман обращает особое внимание на то, что теоретические воззрения самих минималистов зачастую противоречат друг другу. В то же время художники нередко не видели различий между тем, что они говорили и тем, что они делали. Джадд, к примеру, подчеркивал специфичность своих объектов как величину, почти независимую от внешних условий. Роберт Моррис, напротив, прямо указывал, что «простоте формы не обязательно соответствует такая же простота в опыте»[56]. Вместе с тем творчество Джадда намного сложнее и «тревожнее», чем те мысли, на которые может навести чтение его «Специфических объектов»[57].

Читая «Специфические объекты» испытываешь странное впечатление дежа-вю, признается Диди-Юберман, поскольку ключевой модернистский аргумент специфичности (следствием которого является отказ от третьего измерения) заявляет о себе в данном случае лишь для того, чтобы обречь на смерть саму живопись как практику, в любой своей разновидности приговоренную к иллюзионизму. Джадд, таким образом, лишь радикализует модернистское требование специфичности, призывая создать объект, не репрезентирующий ничего, кроме свойственной ему как объекту объемной характеристики, объект, не изобретающий ни времени, ни пространства по ту сторону самого себя[58].

Но если Моррис признает, что имеет место опыт, значит (делает вывод Диди-Юберман) есть опыты, то есть различия, есть время, длительности, работающие *в* или *перед* этими объектами. Это блестяще демонстрирует описание работ Морриса Розалинд Краусс (из «Путей современной скульптуры»), которое приводит Диди-Юберман[59]. Моррис говорил о контроле над всей «художественной» ситуацией в целом, включающей не только собственно «объекты», но и свет, пространство, человеческие

[54] Там же. С. 48.
[55] Там же. С. 49.
[56] Там же. С. 42.
[57] Там же. С. 55.
[58] Там же. С. 30–31.
[59] Там же. С. 42.

тела. У Морриса объект становится «переменной в ситуации», протоколом некоего временного опыта[60]. При этом из «перформанса» Морриса с падающей колонной становится понятным, что способность объекта играть роль «переменной в ситуации» зависит от его возможности выступать в качестве квазисубъекта. Таким образом, «дискурс специфичности» испытывает потрясение, и Моррис вновь реабилитирует ту игру двусмысленностей, которую хотел устранить минимализм: стоящая колонна оказывается «лицом к лицу» с лежащей, так же как живой человек — лицом к лицу с погибшим[61]. В результате объект Морриса был темпорально дестабилизирован. Минимализм стремился к устранению всякой детали, всякой композиции и всякого «отношения», а у Морриса мы сталкиваемся с реставрацией целой сети отношений (в том числе и между объектом и зрителем). С учетом этой новой диалектики присутствия Морриса, мы уже не можем говорить, подчеркивает Диди-Юберман, об отказе от иллюзии, отказе от антропоморфизма.

Уже знаменитое высказывание Джадда о том, что формы и цвет минималистских объектов специфичны, агрессивны и сильны, по мнению Диди-Юбермана, содержит в себе противоречие. Если первое прилагательное обозначает некую «уединенную прозрачность», невыразительную автономию и замкнутость, то два других отсылают к миру интерсубъективности[62]. Диди-Юберман указывает, что именно с феноменологическим миром опыта соотносится качество и сила минималистских объектов.

Однако, с точки зрения Диди-Юбермана, два вида очевидности, которые он обнаружил в теории и практике минимализма — оптическая очевидность и очевидность присутствия — нуждаются друг в друге и образуют структурную пару[63]. Диди-Юберман поражается тому, с какой головокружительной ловкостью оппозиционные термины этой дилеммы переворачиваются, словно вывернутая наизнанку перчатка. Взаимодействие (порочный круг) двух порядков очевидности (оптичности и присутствия) приводит к утрате всяким термином его концептуальной плотности. Так, например, слово «специфичность», отмечает Диди-Юберман, легко меняет свой смысл при переходе от текстов Джадда к работам Фрида. «Не много значат», по словам Диди-Юбермана, сами по себе и термины «театр», «объектность», «присутствие», «быть-присутствующим»,

---

[60] *Диди-Юберман Ж.* Указ. соч. С. 43–44.

[61] Там же. С. 45.

[62] Там же. С. 40.

[63] Там же. С. 53.

которые используются авторами, не стремящимися проблематизировать или подвергнуть деконструкции эти термины, то есть не учитывая скрытого в них раскола, понимая специфичность как замкнутость (по принципу организма, который должен отличатся от окружающей среды, сохраняя свою идентичность)[64].

Здесь мы подходим к самому существенному пункту в аргументации Диди-Юбермана с точки зрения исследуемой нами проблематики консерватизма. Общим знаменателем указанных выше позиций, двух порядков очевидности, считает французский автор, является тавтология — эта воображаемая точка не-конфликта, в которой конфликтующие стороны приходят к согласию[65]. Именно тавтология, по Диди-Юберману, несет ответственность за операцию окаменения в теории искусства 1960-х гг., именно она обрекает спорящие стороны на войну без движения, на окаменевший, застывший конфликт. Фактически Диди-Юберман описывает здесь атрибуты консервативного мышления, которое лишь окрепнет в американской теории современного искусства 1970–1990-х гг. — периода, которого Диди-Юберман в данной книге почти не касается. Симптоматичным в этой связи французскому исследователю представляется тот факт, что Фрэнк Стелла привлекался как союзник обеими сторонами конфликта. Ведь Стелла олицетворяет ту преданность тавтологии, которая сближает модернистское и минималистское понимание специфичности.

Тавтология в книге Диди-Юбермана трактуется как изнанка позиции веры. Тавтология, как и вера, *фиксирует термины* — «объект», «время» и «субъект» (видения) — утверждая ст абильность визуального объекта, видящего субъекта и моментальность времени[66]. Это замкнутая, закрытая модель. Но поскольку акт видения — это не действие машины, настаивает Диди-Юберман, а операция субъекта, это всегда операция раскалываемая, тревожимая, возмущаемая, открытая. Вера, изобретающая миф о совершенном глазе, пытается пренебречь этим расколом. Эта вера-тавтология, по Диди-Юберману, есть отголосок наивной мечты сюрреалистов о глазе в диком состоянии. Однако нельзя выбирать между тем, что мы видим и тем, что смотрит на нас: сложная диалектика этих двух начал, которую предлагает Диди-Юберман, — это один из выходов из «эпохи консерватизма» (ведь «человек тавтологии» как и «человек веры» и есть консерватор).

[64] Там же. С. 54.
[65] Там же. С. 55.
[66] Там же. С. 56.

Вслед за Розалинд Краусс, Диди-Юберман отмечает близость философии минимализма (с ее критикой интериорности, антипсихологизмом, антиэкспрессионизмом) работам Витгенштейна, назвавшего понятие частного языка абсурдом и оставившего «жалкие крохи от иллюзий самопознания»[67]. Создается обманчивое впечатление, констатирует Диди-Юберман, что в минимализме нет и следа того «отдаления» или «разрыва», о котором задаваясь вопросом о смысле произведения искусства, говорил Хайдеггер. Нет времени и, следовательно, нет бытия, нет «отдаления», нет ауры, нет выражения: нет места, где нечто могло бы прятаться, чтобы в какой-то момент снова выйти, воскреснуть[68].

Однако «человечность» минималистских объектов все же, по мнению Диди-Юбермана, налицо, «она в самой стати большого черного куба, но это человечность без гуманизма, *человечность заочная* — в отсутствие людей, не отвечающих на зов, в отсутствие лиц и тел, пропавших из вида, в отсутствие их изображений, ставших даже больше, чем невозможными: тщетными»[69]. Человечность указуется в том самом месте, где она отсутствует, откуда она исчезла, и модернизм как эстетическая доктрина оказывается преодоленным этой операцией, этой не имеющей ничего общего с постмодернизмом «диалектикой анахронизма»[70]. В свою очередь анахронизм минималистских объектов не является синонимом архаизма или примитивизма[71]. Минимализм есть искусство памяти, поскольку его объекты вызывают в памяти все те «изваянные и воздвигнутые произведения, что испокон веков зовутся статуями»[72].

По мнению Диди-Юбермана, Фрид упускает из виду, что антропоморфная подкладка минималистских объектов представлена в виде пустот. Краусс также, вслед за Джаддом рассматривала минимализм как «отрицание интериорности», «отказ от внутреннего содержания форм как источника их значения»[73].

Фрид не мог смириться в этих произведениях, по словам Диди-Юбермана, с возрождением критической дистанции, возрождением ауры в некоей новой секуляризованной форме[74]. Диди-Юберман выдвигает гипо-

[67] *Диди-Юберман Ж.* Указ. соч. С. 37.

[68] Там же.

[69] Там же. С. 118.

[70] Там же. С. 119.

[71] Там же. С. 120.

[72] Там же. С. 118.

[73] Там же. С. 116.

[74] Там же. С. 145.

тезу о таком ауратическом опыте, с точки зрения которого вопрос веры оказывается нерелевантным, поскольку данный тип опыта выявляет некую изначальную форму чувственной организации. Черный куб Тони Смита «смотрит» на нас «из места, способного вернуть наше «видеть» в фундаментальные условия его собственной феноменологии»[75].

В плане критики консервативной парадигмы чрезвычайно существенным представляется то, что преодолевающий «философию тавтологии» диалектический образ подразумевает, по Диди-Юберману (развивающему концепцию Вальтера Беньямина), двойную дистанцию чувств (например, противоборство оптического и тактильного) и двойную дистанцию смыслов, во многом связанную с работой памяти[76]. Критичеcкой (диалектический) образ не является ни чистой сенсорностью, ни чистым припоминанием. Если в нем и есть структура, то порождает она (подобно матрице Краусс) не устойчивые и регулярные формы, а сам процесс формообразования, трансформации, деформации. На смысловом уровне она порождает двусмысленность — «зримый образ диалектики» (Беньямин)[77]. Диалектический образ является фундаментально открытым и тревожным, он одновременно — познание и критика познания, форма и формообразование, прошлое и современность. Не к абсолютной новизне должно стремиться современное искусство (словно все можно забыть), говорит Беньямин (в интерпретации Диди-Юбермана), и не к возврату в мифологизированное прошлое (словно все можно воспроизвести)[78]. Быть архаическим для образа означает упустить ставку оригинальности, искать свою родину в прошедшем времени, то есть не суметь вызвать не только вспышку нового, но и саму вспышку первоначального[79]. Лишь когда современному искусству удается преодолеть и мифический или меморативный элемент прошлого и элемент настоящего, оно оказывается причастным диалектическому мышлению. Для Диди-Юбермана это требование двойного отрицания является одновременно когнитивным, этическим и эстетическим. Бодлер и Пруст, Кафка и Джойс, конечно, свободно возвращались к мифам и религиозным системам, но они делали это не для того, чтобы возродить их, подчеркивает Диди-Юберман, а, напротив, для того, чтобы «преодолеть их в совершенно оригинальных и вновь становящихся первоначальными

[75] Там же. С. 147.
[76] Там же. С. 148.
[77] Там же. С. 152.
[78] Там же. С. 176.
[79] Там же. С. 175.

3 Зак. 4294

формах»[80]. Диди-Юберман полагает, что Ив-Ален Буа подошел к самой сути диалектического образа, обнаружив в искусстве Эда Рейнхардта структуру «почти», обрекающую на фиаско любую монолитную, тавтологическую или мистическую версию его интерпретации[81].

Подобно операции различания у Деррида, диалектический образ (как одновременно темпоральное и структурное понятие) снимает оппозицию присутствия и отсутствия[82]. Диди-Юберман апеллирует к нетавтологической традиции интерпретации формы русским формализмом (с выходами в историю и антропологию): форма как отношение, деформация, диалектический процесс[83]. Но основная модель формообразования, которую использует Диди-Юберман, заимствована у Фрейда. Благодаря Фрейду рассуждения французского автора приобретают консервативный налет, сближающий их с теорией матрицы Краусс.

Балансируя на грани между консерватизмом и его антиподом (условно называемом нами «модерном») Диди-Юберман наносит первому ряд болезненных (хотя и не смертельных) ударов. Во-первых, как уже было сказано, Диди-Юберман отстаивает концепцию «сильной», ускользающей, неготовой формы. По его мнению, необходимо говорить скорее о формообразовании, а не о закрытой или тавтологической форме. Во-вторых, критика классической модели репрезентации имеет у Диди-Юбермана ярко выраженный антитоталитарный пафос (напоминающий политические выводы, которые сделал Виктор Тупицын из теории репрезентации Деррида). Диди-Юберман подчеркивает, что минимализм говорит скорее о *презентации*, а не о реальном или метафизическом присутствии[84]. Таким образом, Диди-Юберман, как и Тупицын, предлагают, по сути, революционную, антиконсервативную интерпретацию философии Деррида, которую, как уже указывалось нами, можно трактовать и в противоположном консервативном ключе.

Полностью избавиться от наследия консерватизма Диди-Юберману не удалось. Моменты историзма в его теории слабо выражены. Непоследовательно проводится мысль о взаимодействии интеллектуальной и визуальной составляющих образа. Анализ диалектики этих двух начал — сильная сторона теории искусства «Франкфуртской школы», на которую опирается Диди-Юберман. В конечном счете, искусство оказывается в

---

[80] *Диди-Юберман Ж.* Указ. соч. С. 176.

[81] Там же. С. 179.

[82] Там же. С. 186.

[83] Там же. С. 203–204.

[84] Там же. С. 192.

некоем идейном, историческом и социальном вакууме — следствие излишней доверчивости французского автора к трудам Фрейда, на слабые стороны которых указывал еще М. М. Бахтин[85].

Однако в целом интерпретацию Диди-Юберманом как минимализма, так и минималистской теории искусства следует признать блестящей. Диди-Юберману не только удалось показать слабые консервативные черты американской теории современного искусства 1960-х гг., но и продемонстрировать «революционный» потенциал, заключенный в философии зрелого постмодернизма (хотя сам этот термин для французского ученого носит негативный характер). Диди-Юберман преподает нам важный урок: консерватизм — всего лишь одна из возможных интерпретаций постмодернизма.

Большой вклад в изучение историографии американской теории современного искусства, на наш взгляд, внесли авторы довольно краткой четырехтомной истории современного искусства, вышедшей под грифом (издательства) Йельского университета, а также «Открытого университета» (The Open University)[86]. Особенностью данного научного проекта является то, что для участвовавших в нем ученых не существует никаких определенных границ между *теорией* и *историей* современного искусства[87]. Поэтому данную работу с полным правом можно было бы назвать и историей теории современного искусства. (При этом основное внимание здесь уделяется именно американской теории искусства.) Подобный подход можно только приветствовать. В Советском Союзе к объединению теории и истории искусства еще в 30-е гг. призывал И. И. Иоффе[88], однако, к сожалению, такого рода методологическая стратегия так и не получила должного распространения и развития как в отечественном, так и в западном искусствознании.

---

[85] *Волошинов В. Н.* Фрейдизм. Критический очерк // Бахтин М. М. (Под маской) Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка. Статьи. М., 2000. С. 96–184.

[86] *Frascina F., Blake N., Fer B., Garb T., Harrison C.* Modernity and Modernism: French Painting in the Nineteenth Century. London; New Haven, 1994; *Fer B., Batchelor D., Wood P.* Realism, Rationalism, Surrealism: Art between the Wars. London; New Haven, 1994; *Harrison C., Perry G., Frascina F.* Primitivism, Cubism, Abstraction: The Early Twentieth Century. London; New Haven, 1994; *Wood P., Frascina F., Harris J., Harrison C.* Modernism in Dispute: Art since the Forties. London; New Haven, 1994.

[87] См., например: *Wood P., Frascina F., Harris J., Harrison C.* Op. cit. P. 5.

[88] *Иоффе И. И.* Синтетическая история искусств: Введение в историю художественного мышления. Л., 1933. С. VII.

Более всего нас, конечно, должен интересовать четвертый том этого издания, посвященный искусству 1940-х — начала 1990-х гг. Обратимся вначале к статье Фрэнсиса Фраскина «Политика репрезентации», в которой акцент сделан на политических аспектах истории и теории современного искусства. Главным объектом критики в данной работе становится модернистское (или формалистическое) противопоставление искусства и жизни, обыденного («коррумпированного») и художественного («уникального») типов опыта, которое имеет место, например, в статье Майкла Фрида «Искусство и объектность»[89]. Модернистская теория искусства в данной редакции приобретает реакционные политические черты, что, разумеется, не лишено интереса с точки зрения исследуемой нами проблемы консерватизма. В свою очередь постмодернистское искусство, в частности, минимализм Дональда Джадда и др. Фраскина интерпретирует как оппозиционное в скрытом виде искусство. Изоляционизм Джадда, его отказ от прямого контакта с социальной проблематикой связаны со стремлением художника создавать объекты, которые не подчиняются обществу, его «великим теориям» и институциям. Об этом говорил и сам Джадд, принимая участие в обсуждении (на страницах журнала «Артфорум») проблемы «Художник и политика». Он также подчеркивал, что причина невероятной популярности современного искусства во многом заключается в том, музейные деятели и богатые коллекционеры так и не осознали его негативной направленности[90]. Фраскина сравнивает позицию Дональда Джадда с теорией искусства Адорно. У обоих бросается в глаза скептическое отношение к публичной политике в эпоху холодной войны, отказ от коммуникации как следствие страха превратиться в часть пропагандистской машины (гитлеровской Германии, сталинской России или капиталистических США). И Джадд, и Адорно приходят к выводу, что современная эпоха — не время для политически ангажированного искусства. Однако формалистическое «автономное» искусство — искусство наивно предполагающее будто оно содержит закон в себе самом, согласно Адорно (и большинству американских постмодернистов «первой волны») также деградирует до уровня идеологии[91]. Вместе с тем парадокс заключается в том, искусство первоначально расценивавшееся как оппозиционное, критически настроенное по отношению к «американским национальным ценностям», со временем стало

[89] *Frascina F.* Politics of representation // Wood P., Frascina F., Harris J., Harrison C. Op. cit. P. 91–93.

[90] Ibid. P. 97.

[91] Ibid.

частью «американского культурного наследия», репрезентируя финансовый успех арт-рынка и всего общества, его прогрессивность, открытость всему новому[92].

Фраскина понимает поздний капитализм как систему, в которой производство товаров китайской стеной отделено от «непродуктивных» или символических аспектов опыта, традиционно основанных на трате телесной энергии. При этом в условиях господства идеологий тэйлоризма и фордизма (с их культом индустриальных технологий) так называемое рациональное полностью доминирует в таком обществе над фантазией и желаниями тела (desires of the body)[93]. Фраскина движется здесь в русле теории Джона Бренкмана, считавшего, что поздний капитализм подавляет те символические аспекты жизни, которые в доиндустриальном обществе более свободно проявляли себя в различных формах эротического, эстетического и религиозного опыта[94]. В настоящее время экономическая система подчиняет себе все культурные формы от высокого искусства до телевизионных мыльных опер. Впрочем, как было отмечено Адорно, высокое и массовое искусство — это две половинки потерянной свободы, уничтоженного единства, которое невозможно восстановить в современных условиях. В обоих случаях акцент делается на частном характере опыта зрителя, а не на социальном взаимодействии. Бренкман доказывает, что поздний капитализм навязывает индивидууму асоциальное самовосприятие[95]. С помощью доминантных форм культурных практик поздний капитализм, по Бренкману, стремится обезопасить себя от формирования альтернативных идеологий, разбивая коллективный опыт на изолированный опыт монад-субъектов. Если рассматривать «Искусство и объектность» и другие критические работы Фрида с позиции Бренкмана, пишет Фраскина, то нельзя не заметить, что телесное и субъективное удовольствие Фрида в его опыте восприятия скульптуры Каро в коммерческой галерее как раз и является примером этой изоляции частного опыта индивидуума[96]. Этот частный опыт был выражен с помощью специальной терминологии и помещен в авторитетное публичное пространство журнала «Артфорум», где и была опубликована статья «Абстрактность Каро». В терминологии Бренкмана текст Фрида является попыткой создания суррогата тех форм эстетического и религиозного опыта

[92] Ibid. P. 77–78.
[93] Ibid. P. 159.
[94] Ibid.
[95] Ibid.
[96] Ibid.

(религиозные коннотации текста Фрида очень существенны), которые подавляются капиталистической системой. Личный опыт восприятия Фридом специфического объекта-товара, выдается за аутентичный опыт, который может и должен повторить каждый. Таким образом, авторитет отдельного индивидуума возводится в абсолют, при этом отвергаются культурные и гендерные различия. Капитализм, конечно, процветает, благодаря таким произведениям искусства и суждениям критиков, заключает Фраскина[97]. Подобные высказывания критиков, на первый взгляд авторитетные и непримиримые, блокируют процесс производства новых товаров и заставляют людей пребывать в состоянии пассивного потребления. Однако движение против войны во Вьетнаме, нашедшее свое отражение и в искусстве (строительство «Башни мира» в Лос-Анджелесе, «Коллаж гнева» и т. д.), движение за гражданские права и другие «движения» и формы социального и культурного протеста, о которых с большой симпатией пишет Фраскина, вели к формированию альтернативных идеологий. Участвовавшие в «движениях» художники стремились подорвать господствующее положение высокого искусства. Одной из избранных ими стратегий было использование нетрадиционных для высокого искусства медиа, в частности, фотографии. В 1968 году впервые опубликована на английском языке работа Вальтера Беньямина «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости», послужившая теоретической основой для нового политизированного искусства, избравшего в качестве своего медиума фотографию[98]. Фотографии отводится центральное место в лэнд-арте, перформансах, феминистском и концептуальном искусстве. Художники, по мнению Фраскина, обращаются к таким «непродуктивным» сферам как субъективные мечты и желания. В системе культуры произошел разрыв, благодаря чему получили признание многие маргинальные группы и направления[99]. И все же давление культурного канона после создания многочисленных контркультур не ослабело. В 1987 году Бенджамин Бухло отмечает, что американские теоретики искусства (в первую очередь он имеет в виду себя самого, Фрида и Краусс) продолжают отстаивать мужскую и белую гегемонию в сфере высокого визуального искусства. Этот негласный канон, согласно Бухло, предполагает конструирование «авторов» и индивидуальных творческих путей, а также убежденность в изначальном превосходстве индивидуального творчества над коллективным. По сло-

[97] *Frascina F.* Op. cit. P. 159–160.
[98] Ibid. P. 162.
[99] Ibid. P. 165.

нам Бухло, с Фридом и Краусс его объединяет зацикленность на высоком искусстве, отказ от рассмотрения художественной продукции как «другого» массовой культуры[100].

Капитализм сумел поглотить или использовать в своих целях различные формы культурного протеста 1960-х, констатирует Фраскина. Создается впечатление, что бесконечное умножение субкультур только укрепило господствующую систему. Это пессимистическое заключение Фраскина никак не соответствует общему боевому, левому, антикапиталистическому тону его статьи. Зато оно прекрасно соответствует царящему на Западе духу консерватизма. Фраскина не предлагает никакого действенного противоядия, способного излечить нас от этого недуга. Он пытается реанимировать те формы культурного модерна, которые были характерны для 1920-х гг. Но его аргументы слишком прямолинейны. Ведь теория новых революционных медиа Беньямина устарела. Нельзя не отметить также и то, что противопоставление телесное (свободное) / капиталистическое (коррумпированное), к которому прибегает Фраскина, не выдерживает критики. Это давно показали работы Фуко. И главное, остается неясным как «телесное» (в его различных ипостасях) Бренкмана связано в эклектической теории Фраскина с теорией искусства Беньямина, вовсе не призывавшего к возрождению религиозного, эстетического и эротического опыта. Фраскина не учитывает той совокупности стратегий, которые мы обозначили термином «революционный консерватизм». Поэтому его критика оказывается эффективной лишь в отношении формализма 1960-х гг.

Отчасти это понимает и сам Фраскина. По его остроумному замечанию, в 1950-е гг. в США капитализм «переиграл» левых, предложив в качестве альтернативы социалистическому коллективизму принципы общества потребления, представляющие собой другую разновидность коллективизма[101]. Еще Харольд Розенберг заметил, что у американского авангарда нет аутентичной аудитории, которую не может заменить художественный рынок[102]. В 1930-е гг. перспектива появления такой аудитории, полагает Фраскина, была вполне реальной. В 1950-е гг. в связи со становлением художественного рынка появляется возможность апроприации искусства в реакционных целях. В этих условиях, приходит к выводу Фраскина, формалистическая теория искусства для искусства превращается в часть индустрии культуры, отвечающей за PR в этом

[100] Ibid.

[101] Ibid. P. 158.

[102] Ibid.

корпоративном начинании[103]. И здесь главным объектом критики Фраскина становится Гринберг — символ этого засилья формализма в американской художественной жизни 1950–1960-х гг. Фраскина обращает внимание на те малоизвестные статьи Гринберга («Американские стереотипы», 1956), где американский критик прямо или косвенно солидаризируется с официальным политическим курсом США. Выступая в роли культурного комиссара Гринберг пытался доказать, что у современной, индустриально развитой Америки с ее идеологией фордизма нет и не может быть иного пути развития[104]. Фраскина ссылается на работу Аннет Кокс «Искусство как политика», в которой говорится о странном союзе между Гринбергом и конгрессменом Джорджем Дондеро, известным своим негативным отношением ко всему «современному искусству» как к коммунистическому заговору. В 1951 г., когда в американских журналах, специализирующихся на политических новостях, происходили «чистки» от симпатизировавших Советскому Союзу сотрудников левых взглядов, Гринберг (как член антикоммунистического Американского комитета свободы культуры) выступил со своего рода публичным политическим доносом на руководство журнала «The Nation». Обвинения Гринберга вызвали горячий отклик у Дондеро, опубликовавшего статью Гринберга в «Congressional Record»[105].

Фраскина противопоставляет индустриально-либеральный консерватизм Гринберга художественной критике Харольда Розенберга, рассматривавшего абстрактный экспрессионизм как отказ от всех ценностей (политических, эстетических, моральных), то есть как радикальный разрыв с господствующей идеологией[106]. Другой альтернативной Гринбергу концепцией авангарда была концепция Мейера Шапиро, так же как и Розенберг, понимавшего современное искусство как своего рода освободительное движение. Авангардисты, по Шапиро, остро чувствовали хрупкость «я» в условиях, когда культура все более подчиняется экономике, поэтому основной целью современного искусства стала демонстрация собственной свободы[107].

Гринберг, критиковавший точку зрения, согласно которой эпоха начала холодной войны в Америке была ознаменована установлением «мягкого тоталитаризма» в культурной и идеологической сферах («Американские

[103] *Frascina F.* Op. cit. P. 159.
[104] Ibid. P. 143.
[105] Ibid. P. 145.
[106] Ibid. P. 144.
[107] Ibid.

стереотипы»)[108], с точки зрения Фраскина — консерватор. Он не просто лоялен существующей системе: его можно причислить к идеологам холодной войны, культурным комиссарам. Однако политологический инструментарий, которым пользуется Фраскина, не позволяет раскрыть консерватизм самой теории искусства Гринберга. Работа Фраскина представляет собой скорее *историческое* введение в проблему: продемонстрировать глубинную взаимосвязь между искусством и политикой не удается, поскольку политика не рассматривается в ней как философская и культурологическая категория. Левые взгляды Поллока, правые взгляды Гринберга сами по себе ничего не говорят о сути (консервативной или радикальной) искусства первого и теории искусства второго. Для того чтобы связать их воедино, требуются какие-то более тонкие приемы анализа.

Более подробно теория Гринберга исследуется в другом разделе четвертого тома указанного издания «Модернизм и культура в США 1930–1960». Его автор Джонатан Харрис совершенно необоснованно противопоставляет «раннего» «прогрессивного» Гринберга времени написания «Авангарда и китча» и догматическому «позднему» Гринбергу «Модернистской живописи». Ранний Гринберг, по Харрису, был приверженцем марксистской традиции, он позволял себе смелые высказывания о взаимосвязи искусства, культуры и политики, прекрасно понимая, что все ценности (в том числе и в искусстве) — это человеческие и, следовательно, относительные ценности[109]. После второй мировой войны Гринберг свел к минимуму всякие упоминания о социализме в своих текстах. Как полагает Харрис, Гринберг начал видеть спасение от капиталистической системы, превратившей культуру в товар, не в изменении этой системы, а в модернистском искусстве самом по себе — этом островке свободы от инструментальной, утилитарной рациональности[110]. Проблемы, поднятые Гринбергом в «Авангарде и китче», по мнению Харриса, остаются релевантными и по сей день, это и «наши» проблемы, проблемы конца XX столетия.

Харрис хочет представить раннего Гринберга как пионера культурных исследований, предтечу Раймонда Уильямса, которого Харрис неоднократно цитирует в заключительной части своего раздела, озаглавленной «От "истории искусства" к "культурным исследованиям"». В дальнейшем мы вынуждены будем опровергнуть эту точку зрения о радикализме раннего Гринберга. Ни в политическом, ни в методологическом или теоретическом

[108] Ibid.

[109] *Harris J.* Modernism and culture in the USA, 1930–1960 // Wood P., Frascina F., Harris J., Harrison Ch. Op. cit. P. 53.

[110] Ibid. P. 53–54.

отношении тексты Гринберга не могут быть признаны радикальными. Изучение искусства с социологических позиций было общим местом искусствознания и художественной критики 1920–1930-х гг., и Гринбергу ничего не оставалось как обосновывать свою консервативную точку зрения (искусство как достояние богатых — всегда и в особенности в настоящее время) с помощью декоративных ссылок на социологическую теорию (напоминающих ссылки на Ленина и Маркса в советской научной литературе брежневской эпохи. Согласно Гринбергу, искусство делится на «хорошее» и «плохое» (по своему качеству), а не на фашистское и прогрессивное, например. Формализм оказывается предпочтительнее других направлений для Гринберга именно в силу своей концентрации на проблеме формы, а не вовсе не из-за своей социально-критической позиции.

В начале «Авангарда и китча» Гринберг указывал, что авангард и китч — продукты одной и той же культуры, но это *кажется* единственное, что их объединяет. В интерпретации этого фрагмента Харрис сделал акцент на слове «кажется»[111] и напрасно: еще до войны пафос Гринберга заключался в отстаивании автономии искусства, уже тогда культурологический подход был в целом чужд Гринбергу. Конечно, само использование термина китч в 1939 г. заслуживает особого внимания, но Гринберг понимает последний как всю совокупность типов искусства, не укладывающихся в прокрустово ложе его собственных представлений об авангарде. Тем самым Гринберг продолжает авангардистскую традицию манихейского противопоставления «подлинного творчества» неподлинному, салонному или академическому искусству.

К началу 1960-х гг. Гринберг, в представлении Харриса, теряет интерес к культурологической проблематике, видимо, считая исследование «массовой культуры» чем-то излишним. «Модернистская живопись» (1961) — это, прежде всего, образец художественной критики. Произошедшая специализация, редукция интересов Гринберга, по словам Харриса, соответствует мнению о том, что профессиональный художественный критик, которым и становится после войны Гринберг, должен быть озабочен в первую очередь проблемами самого искусства, а не общими вопросами развития культуры[112].

Неточной представляется и оппозиция индивидуальное/социальное, которой оперирует Харрис[113]. С его точки зрения, ранний Гринберг разрабатывает социальную, а не индивидуальную модель производства и

---

[111] *Harris J.* Op. cit. P. 55.

[112] Ibid. P. 55.

[113] Ibid. P. 55–56.

потребления искусства. Этим объясняется, по Харрису, и интерес Гринберга к массовой культуре. Но ведь социальное — не синоним массового. Харрис, конечно, прав, говоря о социальной обусловленности патронажа искусства, выставочной деятельности, художественного рынка и художественной критики, то есть социальном характере всей многообразной сферы рецепции искусства. Но социально обусловленными являются и мировоззрение художника и формальная структура его работ. Вопрос состоит лишь в выработке релевантного методологического инструментария, способного выявить (без схематизма вульгарной социологии) этот социальный пласт художественного произведения.

Гринберг писал об упадке популярной, массовой культуры, который не имеет аналогов в истории человечества. В этом отношении, отмечает Харрис (вслед за Тимоти Кларком), Гринберг напоминает Элиота, также тяготевшего к оценочным высказываниям и апокалипсическому видению развития культуры. «Хорошее» у Гринберга в ходе культурной эволюции превращается в «плохое», китч. В «Авангарде и китче» Гринберг указывал, что идеалистическая культура включает в себя наряду с авангардистским искусством шедевры западноевропейского искусства доиндустриальной эпохи. Вместе они образуют фонд подлинного или высокого искусства, которое не столько указывает путь в будущее, сколько защищает нас (как некий хрупкий барьер) от китча, грозящего монополизировать это будущее[114]. Однако стремление Гринберга периода «Авангарда и китча» исследовать культуру и искусство в широком социальном и историческом контексте не получило развития в его дальнейших работах, замечает Харрис. Проблема качества, по его мнению, становится центральной в концепции модернистского искусства Гринберга.

Итак, Харрис подчеркивает, что такие эссе Гринберга, как «Мастер Леже» (1954), «Живопись "американского типа"» (1955), «Коллаж» (1958) и «Модернистская живопись» (1961) являются типичными примерами художественной критики, оставляющей за скобками глобальные проблемы культуры и общества. Вместе с тем и после войны Гринберг, по Харрису, сохраняет свою оппозиционность, свой критический настрой, но его критическая концепция общественной жизни «во власти китча» уходит в подтекст его художественно-критических работ[115].

Понять послевоенного Гринберга, утверждает Харрис, — значит понять социальную, экономическую и идеологическую ситуацию в США после второй мировой войны. Харрис вполне обоснованно предполагает,

[114] Ibid. P. 56.
[115] Ibid. P. 56–57.

что Гринберг отказывается от исследования социального контекста под давлением маккартизма. В конечном итоге, констатирует Харрис, этот отказ привел к институционализации теории Гринберга, превратившейся в официальный рупор американской культурной политики эпохи холодной войны[116]. В отличие от Фраскина, Харрис не склонен так безоговорочно обвинять лично Гринберга в том, что его теория искусства была апроприирована господствующей идеологией. Тем не менее Харрис не может не отметить декларативный, безапелляционный характер некоторых высказываний Гринберга, в частности, утверждения американского критика о том, что творческое превосходство американских художников над своими французскими современниками определяется экономической гегемонией США в мировом масштабе («Упадок кубизма»). Гринберг, разумеется, не утруждает себя доказательством того, что творческие успехи зависят от политического и индустриального могущества страны пребывания художника, на что вполне обоснованно сетует Харрис[117]. Другим характерным примером этой риторики эпохи холодной войны, с точки зрения Харриса, может служить предисловие к каталогу выставки «Новая американская живопись» (1959) в Музее современного искусства в Нью-Йорке Альфреда Барра-младшего. Абстрактный экспрессионизм в этой работе одновременно трактовался как нечто абсолютно независимое от экономической и политической жизни эпохи холодной войны, и в то же время как свободная, креативная культурная практика, характерная для свободной Америки[118]. Вице-президент Музея современного искусства в Нью-Йорке Рене д'Арнонкур также утверждал, что новое американское искусство является символом американской демократии[119]. В этом контексте теоретические и художественно-критические работы Гринберга, как и абстрактный экспрессионизм в целом, стали оружием в холодной войне.

Моральный аспект в интерпретации модернизма Гринбергом, по словам Харриса, заметен уже в статье «По направлению к более новому Лаокоону» (1940). Апогея своего могущества в критике Гринберга этический императив достигает в «Модернистской живописи» (1961) с ее нетерпимостью ко всякого рода релятивизму. В первой статье Гринберг, с точки зрения Харриса, отстаивает принципы пуризма в художественной критике лишь в силу тех ценностей, которые они репрезентируют

[116] *Harris J.* Op. cit. P. 57.
[117] Ibid. P. 57.
[118] Ibid.
[119] Ibid.

(ответственность за судьбы искусства, сохранение его идентичности). Харрис, на наш взгляд совершенно искусственно, противопоставляет доктринальному тону и застывшей системе аргументации «Модернистской живописи» свободный исследовательский поиск в «Лаокооне»[120]. Моменты эволюции в творчестве Гринберга (от не слишком навязчивого марксизма раннего периода к ледяной доктрине «Модернистской живописи») не столь существенны как пытается доказать Харрис. «Модернистская живопись» лишь моральный пафос и моральные критерии оценки более ранних работ.

Модернизм, согласно «Модернистской живописи», включает в себя не только литературу и искусство, но и все «подлинно живое в нашей культуре». Но подобные ссылки на культуру в целом, справедливо полагает Харрис, выпадают из контекста рассуждений Гринберга и представляются искусственно инкорпорированными. В данном случае, указывает Харрис, Гринберга интересует «само искусство», а не условия его «производства». Контекст искусства Гринберг отождествляет с китчем. Искусством Гринберг считает лишь то, что противостоит контексту[121].

Харрис считает, что «Модернистскую живопись» (в которой история искусства понимается как лишенный скачков и революций континуум) плодотворно сравнить со статьей «Живопись "американского типа"», в которой эта проблема преемственности рассматривается на примере конкретных явлений современного американского искусства (Горки, Готтлиб, де Кунинг, Хофман, Ньюмен, Ротко). Так, творчество де Кунинга Гринберг понимает как синтез модернизма и традиции, Клиффорд Стилл, по мнению Гринберга, продолжает традиции искусства Моне и Писсарро[122]. Развитие искусства Гринберг видит как постепенное сужение его сферы, все большая концентрация на проблемах собственных средств выражения. «Визуальный опыт» (весьма неопределенное понятие, по верному замечанию Харриса) объявляется в «Модернистской живописи» единственным предметом изобразительного искусства[123]. «Неизбежная» плоскостность высокого искусства, о которой писал Гринберг, представляется Харрису догматическим понятием. Ведь любое определение того, что «неизбежно», а чего, напротив, можно избежать — субъективно и зависит от ценностного фактора[124].

---

120 Ibid. P. 57–58.
121 Ibid. P. 58.
122 Ibid. P. 58–59.
123 Ibid.
124 Ibid. P. 59.

К числу изъянов «Модернистской живописи» Харрис относит пренебрежение историческими интенциями и мотивациями, и, как следствие этого, игнорирование суждений самих художников об их творчестве. Харрис хочет продемонстрировать противоречивость этой стратегии Гринберга. С одной стороны, Гринберг не придавал большого значения высказываниям, например, Адольфа Готтлиба о его собственном искусстве (хотя и называл работы Готтлиба серьезными и амбициозными)[125]. С другой стороны, отождествление художественного объекта и его автора — не редкость в текстах Гринберга. Лишь постепенно и крайне непоследовательно Гринберг переходит от этой риторики персонификации (когда произведения искусства наделяются качествами, присущими живым людям, их авторам), к риторике объективизма, подразумевающей, что художественный объект имеет «врожденные», природные ценности и свойства[126]. При этом Харрис, разумеется, не утверждает того, что оценка художником своего творчества является истиной в последней инстанции. Но ее в любом случае необходимо учитывать, считает Харрис, как формалистам, так и социологам искусства[127]. Впрочем, в своих критических статьях Гринберг нередко бросает фразы типа «Поллок стремится к тому-то и тому-то», то есть все же приписывает художникам некие интенции. Создается впечатление, пишет Харрис, что Гринберг не отрицает самого понятия замысла, а лишь заменяет один нерелевантный, «неправильный» замысел на другой — релевантный, бессознательный и «подлинный»[128].

Контекст, в котором Харрис интерпретирует теорию искусства Гринберга, — это борьба идеологий эпохи холодной войны. Харрис приводит множество примеров, показывающих, как, благодаря политической конъюнктуре, творчество художников-диссидентов стало частью официального культурного канона. Так, в 1930-е гг. абстрактное и вообще «современное» искусство ассоциировалось в сознании как широкой публики, так и «специалистов» с коммунистической идеологией (можно вспомнить симпатизировавшего Советской России «сталиниста» Стюарта Дэвиса — одного из крупнейших американских художников того времени). Закономерно, что будущие абстракционисты не чурались социальной проблематики, а для Ньюмена, Поллока и Ротко всегда были характерны антикапиталистические и «антиамериканские» высказывания[129]. Барнетт

[125] *Harris J.* Op. cit. P. 60.

[126] Ibid. P. 61.

[127] Ibid. P. 62.

[128] Ibid. P. 61.

[129] Ibid. P. 37.

Ньюмен указывал, что полное понимание его искусства означало бы конец американского государственного капитализм (как, впрочем, и любой формы тоталитаризма)[130]. Абстрактное искусство не было таким аффирмативным, как это пытались идеологи холодной войны. Характерно, что для критиков 1930-х гг. (например, для Натаниэля Пусетт-Дарта) политическому либерализму в художественной сфере соответствовали плюрализм и эклектика[131]. Ведь доминирование какого-либо одного типа искусства означало бы деградацию художественной жизни до уровня фашистской Германии или Советского Союза. Для Гринберга, напротив, у абстрактного искусства не было альтернатив. Своим радикализмом точка зрения Гринберга начинает напоминать бескомпромиссность некоторых теоретиков социалистического реализма в отношении абстрактного искусства.

Читая Харриса, создается впечатление, что смысл американского искусства 1930–1950-х гг. и теории искусства Гринберга исчерпывается теми идеологическими манипуляциями, которые осуществлялись над ними представителями различных сторон идеологического фронта. Формализм, однако, существовал задолго до холодной войны, он связан с той же глубинной логикой развития западной культуры, которая обусловила появление не только модернизма, но и постмодернизма. Значение художественно-теоретического консерватизма также не исчерпывается политическим консерватизмом.

Харрис ратует за плюрализм различных форм и техник визуальной репрезентации, общую демократизацию культуры, оказавшуюся в плену политики крупных корпораций, финансирующих телевидение и т. д. Он выступает (вслед за Раймондом Уильямсом) против противопоставления искусства с большой буквы другим якобы вторичным формам культурной активности[132]. Однако подобные вызывающие симпатию высказывания не могут скрыть того факта, что новая «контекстуальная» история искусства (и история теории искусства), принципы которой отстаивает Харрис, имеет не меньше (если не больше) недостатков, чем формализм Гринберга. Ей никак не удается показать многозначность художественной формы, связать воедино формалистический и политологический типы анализа.

Прекрасным введением в тему «Клемент Гринберг как художественный критик и теоретик искусства» может служить статья Барбары Реис «Гринберг и его группа: ретроспективный взгляд». В своей работе Реис

---

[130] Ibid. P. 65.

[131] Ibid. P. 38–39, 42.

[132] Ibid. P. 72–73.

прослеживает творческий путь Гринберга, пытаясь ответить на вопрос, каким образом ему удалось стать самым влиятельным американским художественным критиком 1950–1960-х гг., с именем которого ассоциируется само понятие модернизма. Реис отмечает важность знакомства Гринберга с марксизмом, которому он обязан исторической перспективой своих работ. Большое значение она придает и влиянию лекций Ханса Хофмана, посвятивших Гринберга в таинство формального анализа произведений искусства[133]. Именно ученики Хофмана (Ли Краснер) познакомили Гринберга с молодыми американскими художниками Поллоком и де Кунингом после того, как работы последних были включены (наряду с произведениями Брака и Пикассо) в экспозицию организованной Джоном Грэхемом выставки «Французские и американские живописцы» (1942) в МакМиллен-гэлери. И хотя честь «первооткрывателя» Поллока, как подчеркивает Реис (ссылаясь на мнение де Кунинга), принадлежит не Гринбергу (как считают многие), а Джону Грэхему, именно Гринберг был в 1940-е гг. единственным пропагандистом творчества Поллока, Горки, де Кунинга, Дэвида Смита и Роберта Мозеруэлла в печати[134].

После того, как «первое поколение» абстрактных экспрессионистов получило в 1950-е гг. международное признание, аналогичное признание получила и прозорливость Гринберга как художественного критика, замечает Реис[135]. Из мало кому известного критика, писавшего для элитарных интеллектуальных журналов, он превратился в главного импресарио нью-йоркского художественного мира. Он становится автором предисловий к каталогам целого ряда выставок абстрактных экспрессионистов, часто им же самим и организованным. Гринберг снискал репутацию пророка мира искусства, к его советам прислушиваются ведущие галеристы и арт-дилеры, его одобрения ищут художники.

Реис обращает внимание на то, что в середине 1950-х стиль Гринберга заметно отличался от стиля его главного соперника, известного художественного критика и интерпретатора абстрактного экспрессионизма Харольда Розенберга. Тесные дружеские и творческие связи с абстрактными экспрессионистами Розенберг установил в конце 1940-х гг., как поэт сюрреалистического круга; его сотрудничество с художниками этого круга, таким образом, носило характер скорее сотворчества, чем публичного обсуждения конкретных (экспонируемых в той или галерее) произ-

---

133 *Reise B. M.* Greenberg and the group: a retrospective view. Part I // Studio International. Vol. 175. No. 901. May 1968. P. 254.

134 Ibid. P. 254, 256.

135 Ibid. P. 254.

ведений[136]. Розенберг — автор предисловий к каталогам ранних групповых выставок абстрактных экспрессионистов и статей для малотиражных богемных журналов, с которыми сотрудничали художники. Как практикующий поэт, пишущий для небольшой симпатизирующей ему аудитории, Розенберг (в отличие от Гринберга) разработал скорее метафорический, чем дидактический стиль. Розенберга в большей степени интересовал сам творческий акт, его характер и контекст, чем «вещественные» результаты творческого процесса, «готовые» произведения искусства[137]. Профанам и более «прозаически» настроенным любителям прекрасного описания этого незнакомого им опыта казались чем-то эзотерическим и непонятным. Статьи Розенберга, отмечает Реис, мало чем могли помочь критикам, стремящимся к оценке того или иного произведения искусства как галерейного объекта, товарной единицы. Мода на словосочетание «живопись действия», введенное в художественно-критический оборот Розенбергом в статье «Американские живописцы действия» (1952), послужила катализатором ссоры между двумя ведущими американскими критиками. Однако дидактическая проза Гринберга со ссылками на историю современного искусства и анализом формальных «осязаемых» достоинств выставленных работ сделали его идеи более доступными для критиков, многочисленных студентов-искусствоведов и начинающих художников, открывших абстрактный экспрессионизм в конце 1950-х гг. После публикации в 1961 г. сборника статей Гринберга «Искусство и культура» его статус для новичков приобретает, как пишет Реис, поистине монументальные черты[138].

В 1960-е гг., по мнению Реис, стиль Гринберга становится еще более бесстрастным и «объективным». Гринберг все больше абстрагируется от конкретных произведений, непосредственного «непредвзятого» восприятия искусства, и выходит к большим обобщениям исторического и философского характера. Система Гринберга окончательно «затвердела», превратилась в догму. С точки зрения Реис, эти изменения были обусловлены двумя главными факторами[139]. Во-первых, они были связаны с распространением поп-арта, поставившим под сомнение репутацию Гринберга как пророка художественного мира. Мало того, что Гринбергу не удалось предсказать возникновение этого нового направления: проблема заключалась скорее в том, что с помощью методологического инстру-

---

[136] Ibid.

[137] Ibid.

[138] Ibid. P. 255.

[139] Ibid.

ментария Гринберга вообще невозможно проанализировать данный тип искусства. Несмотря на резкое осуждение поп-арта Гринбергом, музеи и галереи в начале 1960-х гг. поддержали это новое направление. После того как критики с безупречной «интеллектуальной репутацией» и солидным академическим образованием (такие как Роберт Розенблюм, Генри Гельдцалер и Лео Стейнберг) отнеслись к поп-арту серьезно, Гринберг оказался в изоляции.

Во-вторых, на стиль Гринберга повлиял, как считает Реис, успех его работ в академических кругах. В начале 1960-х у Гринберга появляются гарвардские ученики, в то время аспиранты Розалинд Краусс, Майкл Фрид и Джейн Харрисон Коун. Практиковавшийся в Гарварде академический формально-стилистический анализ, справедливо полагает Реис, стал прекрасным дополнением к системе Гринберга. Реис указывает, что в американском искусствознании вплоть до 1960-х гг. доминировало формалистическое направление, представители которого понимали историю искусства как линейную эволюцию стилей-эпох, развивая традиции Генриха Вельфлина, Бернарда Бернсона и Роджера Фрая[140]. «Проблема содержания» для американского университетского искусствознания ассоциировалась с иконологией Варбурга и Панофского и казалась относящейся скорее к области «интеллектуальной истории», чем к истории искусства. Реис обращает внимание на то, что засилье формализма с его методологической «машиной» стилистического анализа особенно остро ощущалось на искусствоведческом отделении Гарвардского университета: лидирующие позиции здесь занимал Сидни Фридберг, специалист по Возрождению, продолжавший традиции Вельфлина и Бернсона. Так как искусству XX века в Гарварде не уделялось должного внимания, лекции Гринберга, с одной стороны, были восприняты студентами как глоток свежего воздуха, а с другой — не слишком противоречили общему формалистическому методу обучения[141]. Студенты Колумбийского и Нью-Йоркского университетов, подчеркивает Реис, находились в более выгодном положении, поскольку им была предоставлена возможность слушать лекции по современному искусству Мейера Шапиро, Роберта Голдуотера, Роберта Розенблюма.

Сближение Гринберга с академической наукой, с точки зрения Реис, объясняется его стремлением подвести под здание своей весьма субъективной художественной критики «прочный» научный фундамент и тем самым придать своим суждениям и оценкам видимость объектив-

[140] *Reise B. M.* Greenberg and the group: a retrospective view. Part I. P. 257.
[141] Ibid.

ности[142]. Семинар по вопросам художественной критики, который Гринберг вел в 1958 г. в Принстоне также способствовал «академизации» его системы, поиску общих принципов истории формы, которые могли бы подтвердить отрицательную оценку Гринбергом поп-арта и других радикальных направлений в искусстве 1960-х гг. В отличие от большинства американских студентов-искусствоведов, ехидно замечает Реис, Гринберг не только воспринял терминологию «Основных понятий истории искусства» Вельфлина как вполне пригодную при анализе конкретных произведений (современного искусства), но и в полной мере солидаризировался с детерминистским характером взглядов Вельфлина на формальную эволюцию в искусстве[143].

Согласно Реис, представления Гринберга об искусстве ограничены оптическим пониманием формы и проблемами материала и средств выражения (медиума)[144]. Эмоциональные и концептуальные ассоциации по возможности во внимание не принимаются. История искусства Гринберга — это квазидиалектическая линейная эволюция, концепция, выдающая знакомство Гринберга с трудами Гегеля, Маркса и Вельфлина[145]. Впрочем, формальная эволюция у Гринберга ограничена национальными границами и временными эпохами. Ориентация на «оптические» свойства формы Гринберга, отмечает Реис, находит свой ближайший аналог в истории искусства в творчестве импрессионистов, в искусствознании — в работах Бернарда Бернсона и Генриха Вельфлина. Поэтому, с точки зрения Реис, взгляды Гринберга принадлежат XIX столетию. В работах последнего между предметом исследования (искусство XX в.) и методом, всецело относящимся к XIX столетию, по мнению Реис, возникает труднопреодолимая дистанция[146]. Анализ современного искусства в поздних работах Гринберга ограничивается импрессионизмом, аналитическим и синтетическим кубизмом, абстрактным экспрессионизмом и постживописной абстракцией. Читатель, знакомый лишь с работами Гринберга, никогда не узнал бы о существовании символизма, немецкого экспрессионизма, дадаизма и сюрреализма, поп-арта и хэппенингов. Но Реис обвиняет Гринберга не только в этом. По ее словам, Гринберг искажает историю искусства в угоду собственным, достаточно произвольным

[142] Ibid.

[143] Ibid.

[144] *Reise B. M.* Greenberg and the group: a retrospective view. Part 2 // Studio International. Vol. 175. No. 902. June 1968. P. 314.

[145] Ibid.

[146] Ibid.

теоретическим конструкциям. Примером такого искажения истории может служить абсурдное утверждение Гринберга (в статье «После абстрактного экспрессионизма») о том, что творчество Ротко и Ньюмена не оказало влияния на искусство Нолэнда и Луиса. Негодование Реис вызвали и слова Гринберга о том, что Ньюмен, Ротко и Стилл создали свою «живопись цветного поля» *после* участия в живописной фазе абстрактного экспрессионизма[147]. («Живописность» абстрактного экспрессионизма виделась Гринбергу как закономерный и неизбежный этап в эволюции формы, пришедший на смену «линейному» этапу синтетического кубизма. Постживописная абстракция Луиса и Нолэнда представлялась Гринбергу как следующий виток формальной эволюции, связанный уже с возвращением к линейности. Существование линейного искусства Ротко, Ньюмена и Стилла *одновременно* с живописным абстрактным экспрессионизмом Поллока никак не вписывалось в схему Гринберга.)

Недостатки методологии Гринберга, полагает Реис, были унаследованы его гарвардскими учениками — Розалинд Краусс, Джейн Харрисон Коун, Майклом Фридом, ссылающихся на работы друг друга, а также труды своего учителя с таким благоговением, как будто других работ о современном искусстве и других точек зрения на данную проблематику не существует вовсе[148]. Как и Гринберг, они придерживаются линейной концепции истории искусства, их склонность к наделению художественных произведений стилистическими ярлыками еще более очевидна, а выбор имен почти полностью совпадает с восторженными оценками Гринберга 1960-х гг. Искусствовед «группы Гринберга», замечает Реис, комментирует достижения того или иного художника так, как будто речь идет о лошади, участвующей в скачках. Так, Майкл Фрид хвалит работы Рона Дэвиса, поскольку они ставят его в авангарде своего поколения вместе со Стелой и Баннардом[149]. В качестве примера некритической рецепции метода Гринберга Реис упоминает статью Розалинд Краусс о де Кунинге и эссе Сидни Тиллима о Лихтенштейне. Реис говорит также о большой зависимости от работ Гринберга известной статьи Фрида «Искусство и объектность». Неспособность Фрида находить художественное содержание за пределами «материальной формы живописи и скульптуры», по мысли Реис, следует расценивать как результат пуристского понимания художественных медиа Гринбергом[150]. Реис говорит также о влиянии

[147] *Reise B. M.* Greenberg and the group: a retrospective view. Part 2. P. 314.
[148] Ibid.
[149] Ibid.
[150] Ibid. P. 315.

Гринберга на таких авторитетных американских искусствоведов как Барбара Роуз и Уильям Рубин. Так же как и Гринберг, они уделяли большое внимание проблемам историзма, стилям-эпохам визуальной формы, но не замыкаются в рамках теории искусства Гринберга. Так, к примеру, Уильям Рубин в статье «Джексон Поллок и современная традиция» рассматривает стиль Поллока в контексте кубистической проблематики (подобно Гринбергу). Вместе с тем Рубин проводит параллели между Поллоком и сюрреализмом и тем самым порывает с ортодоксией Гринберга[151]. В свою очередь Барбара Роуз отходит от Гринберга, когда исследует в своем «Американском искусстве после 1900 года» сюрреализм, творчество Джонса и Раушенберга, а также поп-арт как важные вехи в истории американского искусства. В дальнейшем, указывает Реис, она перешла к открытой критике Гринберга и Фрида, обвиняя последних, а также Харольда Розенберга в том, что характер их художественно-критических работ во многом определяют их политические воззрения. В качества примера авторов, у которых не было политических мотивов игнорировать вопросы содержания, Роуз упоминает Лео Стейнберга, Уильяма Рубина и Роберта Розенблюма, то есть историков искусства с солидным академическим образованием, подобно самой Роуз. Реис подчеркивает, что Роуз не упоминает менее «академичных», но не менее талантливых Николаса Каласа и Макса Козлоффа, также неравнодушных к проблемам «содержания»[152].

Итак, согласно Реис, в методологическом отношении Гринберг, по сути, принадлежит XIX веку. Гринберг якобы не внес сколько-нибудь существенных корректив в формалистический метод, знакомый нам по трудам Вельфлина и других «классиков». Так ли это? Существуют ли попытки, напротив, модернизировать Гринберга, противопоставить его наследие формализму Вельфлина?

Здесь в первую очередь следует указать на временной (или феноменологический) аспект работ Гринберга. Именно в контексте феноменологической традиции рассматривает Гринберга Михаил Ямпольский в книге «О близком (Очерки немиметического зрения)». Ямпольский обратил внимание на то, что в недифференцированном оптическом живописном пространстве, о котором писал Гринберг, глубина всегда потенциально присутствует за непрозрачной поверхностью окна[153]. Но эта глубина не

[151] Ibid.

[152] Ibid. P. 315–316.

[153] В доступном нам варианте статьи Гринберга «Абстрактное, репрезентативное и так далее», на которую ссылается Ямпольский, речь идет не об окне, а о занавесе и просцениуме. Все метафоры в данном пассаже носят театральный характер.

становится актуальной, не открывается[154]. Поверхность картины мерцает, дрожит так, как будто скрывающаяся за ней глубина вот-вот раскроется, но этого никогда не происходит. Потенциальное не переходит в актуальное. (Вот почему метафора непрозрачного стекла в большей степени соответствует рассуждениям Гринберга о современной живописи, чем метафора занавеса.) Ямпольский называет данный механизм репрезентации «поэтикой "промедления"»[155]. В данном случае, указывает Ямпольский, речь идет о пространстве глубины самого непрозрачного стекла. Это пространство «провала», не относящееся ни к внешнему, ни к внутреннему. То же самое можно сказать и о движении в этом пространстве: невозможно определить, движение ли это самой мысли или движение внешнего объекта. Струение, мерцание цвета — это ведь идеальный образ «субъективного» времени, изменчивого внутреннего мира. Вслед за Кольриджем, оставившем заметки об увиденном через телескоп Лодорском водопаде, Ямпольский обращается к удивительно удачной метафоре водопада, позволяющей раскрыть феноменологическое измерение работ Гринберга[156]. Водопад движется и остается на месте, беспрерывно меняет форму и сохраняет ее. Его движение может восприниматься как картина, имеющая материальный референт (водопад) и абстрактно, как некий «чистый опыт», движение самой мысли. То «проваливающиеся в глубину», то словно всплывающие на поверхность формы аналитического кубизма в интерпретации Гринберга[157] действительно напоминают это движение «неподвижного» водопада, погружающее его наблюдателя в состояние медитации.

От поэтики промедления Гринберга Ямпольский переходит к анализу «промедления» в «Большом стекле» Марселя Дюшана. Стекло, рассуждает Ямпольский, как будто прозрачно для взгляда, но вместе с тем,

---

Так, зритель классической картины, по Гринбергу, смотрел сквозь нее как через просцениум на сцену. По мере того как европейская живопись отказывалась от иллюзионизма, задник этой сцены подтягивался к занавесу (а не к окну). «У Ямпольского» (т. е. вероятно в более позднем, исправленном Гринбергом, варианте данной статьи) зритель смотрит на сцену через окно, что, на наш взгляд, несмотря на несуразность «соединения» окна и сцены, точнее выражает мысль Гринберга (*Greenberg C.* Art and Culture. London, 1973. P. 136).

[154] *Ямпольский М.* О близком (Очерки немиметического зрения). М., 2001. С. 23.

[155] Там же.

[156] Там же. С. 24.

[157] *Greenberg C.* Towards a Newer Laocoon // Art in Theory. 1900–1990 / Ed. by Ch. Harrison, P. Wood. Oxford, 1993. P. 559.

пропуская его сквозь себя, оно на короткое время задерживает его в себе. Поэтому «Большое стекло» Дюшана — не чистая прозрачность, существующая как бы вне времени, а именно промедление, в значительной степени аналогичное необходимой для восприятия длительности. Стекло, таким образом, принимает на себя функцию воспринимающего сознания[158].

Ямпольский сравнивает концепцию пространства в теории искусства Гринберга с тем, что Морис Мерло-Понти называл пространством непосредственности. Ямпольский указывает, что пространство топологической непосредственности — это такое пространство (или состояние бытия), когда внешний, объективный мир еще не существует, хотя уже и становится потенциально значащим. Это своего рода «промедление» перед раскрытием объектного мира, то мгновение, тот крошечный промежуток времени, когда нечто мерцающее в стекле еще относится к области сознания, но сознание уже стоит на пороге интенциональности[159].

Для Гегеля («Феноменология духа») непосредственное оказывается находящейся вне области нашего опыта формой существования Абсолютного духа: не признавая различие, непосредственное тем самым подрывает основы репрезентации, выходит за пределы представления и описания[160]. Согласно Эрнсту Блоху, раскрытие пространства и его опосредование вводят в него темпоральность. Чтобы природный ландшафт стал живописным пейзажем или «объектом созерцания», он должен оторваться от зоны непосредственного как зоны некоей первичной слепоты. Таким образом, опосредованное, по Блоху, — пространство медиации[161]. Гуссерль затрагивает проблему непосредственного, анализируя предшествующую интенциональности фазу сознания, когда последнее еще не направлено на объект, поскольку еще не отделилось от самого себя, а сам объект еще не приобрел форму. Эти «первичные ощущения» Гуссерль называет «гиле» (материя), утверждая, что это материал, из которого возникают объекты сознания[162]. Как и «оптическое» пространство Гринберга, «гиле» Гуссерля не знает трехмерного пространства. На основе концепции «гиле» Гуссерля свою теорию непосредственного выработал Мерло-Понти. По его мнению, это первичное, дикое, предшествующее культуре и обучению пространство, которое было заменено в

[158] *Ямпольский М.* Указ. соч. С. 25.
[159] Там же. С. 26.
[160] Там же. С. 16.
[161] Там же. С. 18.
[162] Там же.

дальнейшем ренессансной перспективой[163]. Это типичная «постмодернистская» концепция некоего докультурного субстрата, влияющего на (или даже определяющее) наше мировосприятие. То же двумерное пространство, как бы налипающее на глаза зрителя, отрицающее перспективу и иллюзионизм (предметность), мы находим и в работах Гринберга. В книге «Око и дух» Мерло-Понти, по мнению Ямпольского, дает аналогичную гринберговской характеристику цвета у Клее, указывая, между прочим, что живопись в лице последнего освоила изображение движения без перемещения — через вибрацию или излучение[164].

Ямпольский полагает, что это «движение без перемещения» есть проявление субъективной темпоральности не только для Гуссерля, но, вероятно, и для Гринберга. Описание Гринбергом работ Клее Ямпольский интерпретирует как «описание» опыта чистого «струения» субъективности («поверхность трепещет, знаки появляются и исчезают...»)[165]. Ведь объекты, события непосредственного невозможно удержать в памяти. Как и философия Давида Юма, непосредственное — это царство изменчивости, в нем нет стабильных объектов. Это область субъективной темпоральности, отличающейся от объективной темпоральности тем, что объект в ней не способен длиться. Гринберга как раз и интересует такое состояние цвета, когда он не кристаллизуется в орнамент, не становится объектом, а свободно парит вне трехмерного и стабильного «пространства реальности».

В своей интерпретации теории искусства Гринберга К. Л. Лукичева также делает акцент на феноменологическом аспекте его работ. У Гринберга, пишет К. Л. Лукичева, «само изображение редуцировано до набора визуальных элементов, чье соотношение между собой постоянно меняется, как от одного перцептивного акта к другому, так и в процессе каждого конкретного восприятия»[166]. Если для Вельфлина, полагает Лукичева, восприятие самого изображения остается величиной постоянной, то для Гринберга художественный образ в аналитическом кубизме — результат непрерывного «осциллирования» компонентов. Впрочем, ограниченность методологии и Вельфлина и Гринберга, по Лукичевой, состоит в их приверженности эстетическому принципу, представлению о герметичности и гомогенности художественного произведения[167].

---

[163] *Ямпольский М.* Указ. соч. С. 19.

[164] Там же. С. 22.

[165] Там же. С. 21.

[166] *Лукичева К. Л.* Методологические проблемы изучения кубизма // Пикассо и окрестности: Сборник статей / Ред. М. А. Бусев. М., 2006. С. 45.

[167] Там же. С. 49.

Западные критики Гринберга нередко игнорировали этот феноменологический аспект его теории, доказывая, что она, напротив, исключает временное измерение из искусства[168]. В «Путях современной скульптуры» Розалинд Краусс противопоставляет феноменологическому ориентированному минимализму модернизм-классицизм с его «застывшей», «окоченевшей» формой, олицетворением которого являлся, конечно, Гринберг. Это противопоставление восходит к «Искусству и объектности» Майкла Фрида, тексте, в котором шла речь о непримиримом противостоянии в современном искусстве между концентрированным временем модернистской картины и текучим, аморфным временем минималистских объектов. (К указанным текстам Фрида и Краусс мы еще не раз вернемся в нашем исследовании.) В «Подлинности авангарда и других модернистских мифах» Краусс утверждает, что в США эстетика экзистенциализма (нашедшая свое отражение прежде всего в интерпретации абстрактного экспрессионизма) никогда не связывалась с феноменологией восприятия[169]. Поскольку в 50-е гг. Мерло-Понти еще не был переведен на английский язык, «человек-в-обстоятельствах» Сартра в сознании американских интеллектуалов скорее моральным, чем «воспринимающим» субъектом. Американские минималисты, открывшие Мерло-Понти в начале 1960-х, по мнению Краусс, использовали феноменологический инструментарий в критике своих непосредственных предшественников — абстрактных экспрессионистов. Таким образом, Краусс не связывает Гринберга (как одного из наиболее известных и влиятельных интерпретаторов абстрактного экспрессинизма в 1950-е гг.) с феноменологией.

Забегая вперед, заметим, что отмеченные российскими учеными временные аспекты теории Гринберга не выводят ее за рамки консерватизма. Время Гринберга все-таки тяготеет к циклическим или «классическим» моделям времени (например, барокко или рококо). Оно не служит катализатором той драматической диалектики художественной формы (с выходами в социальное измерение), общие контуры которой обрисовал Адорно. При этом мы вполне согласны с выводами Лукичевой из сравнительного анализа работ Вельфлина и Гринберга. Контраст здесь действительно разителен. Мы чувствуем, что Гринберг принадлежит уже новой эпохе — «эпохе феноменологии». Хотя и Вельфлин, разумеется, писал, например, о «ежесекундно меняющемся» цвете у Тициана, о «мерцании» и «ритме световых пятен», определяющих «целое» в живописном

---

[168] См., например: *Bois Y.-A., Krauss R.* Formless. New York, 1997. P. 25, 32.

[169] *Краусс Р.* Подлинность авангарда и другие модернистские мифы / Пер. А. Матвеевой, К. Кистяковской, А. Обуховой. М., 2003. С. 261–262.

стиле[170]. У Ригля время восприятия произведения искусства играет очень существенную роль, но не в формальном, а скорее в психологическом отношении. Так, нам требуется время, чтобы реконструировать «мир души» синдиков; чем больше мы вглядываемся в их лица, тем глубже наше проникновение в их внутреннюю жизнь, тем богаче и глубже она нам кажется[171]. В «Синдиках», согласно Риглю, спрессованы два разных, хотя и следующих друг за другом момента времени: председатель задает вопрос, его коллеги ожидают ответа[172]. Временная концепция Гринберга более радикальна, предполагая наличие различных «моментов времени» в самом произведении искусства.

С точки зрения темы нашей работы — проблемы художественно-теоретического консерватизма — особенно интересны критические замечания Краусс в адрес метода Гринберга во «Введении» к «Подлинности авангарда...» Краусс называет его метод историцистским и в то же время основанным на ряде универсальных трансисторических категорий[173]. Поэтому Гринбергу и не удалось показать революционный характер современного искусства: модернистское искусство сменяет у него классическое искусство без какого-либо разрыва или скачка. Краусс, по сути, повторяет здесь аргументы Реис, но делает это с постструктуралистских позиций, также несвободных от влияния философии консерватизма.

В работе «Точка зрения на модернизм» (1972) Розалинд Краусс указывала, что в 50-е годы она воспринимала экзистенциальную критику (например, Харольда Розенберга) как тираническую и оказывающую депрессивное воздействие. Экзистенциализм казался ей тогда слишком уклончивым и субъективным. Она даже говорит о «психологизирующем нытье» (psychologizing whine) экзистенциальной критики[174]. Альтернативой этому «психологизирующему нытью» в то время виделось мышление в стиле «если x значит y», то есть критика напоминающая математическое доказательство. Вместе с тем, отмечает Краусс, наши «силлогизмы» в этот период носили исторический прогрессистский характер и читались лишь в одном направлении. История искусства от

[170] *Вельфлин Г.* Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве / Пер. с нем. А. А. Франковского. СПб., 1994. С. 346, 79, 78.

[171] *Riegl A.* The Group Portraiture of Holland / Transl. by E. M. Kain, D. Britt. Los Angeles, 1999. P. 286–287.

[172] Ibid. P. 285.

[173] *Краусс Р.* Указ. соч. С. 11.

[174] *Krauss R.* A view of Modernism // Art in Theory. 1900–1990 / Ed. by Ch. Harrison, P. Wood. Oxford, 1993. P. 955.

Мане до Пикассо, говорит Краусс, казалась нам тогда анфиладой комнат, в которой «выход» из творчества одного художника (одного этапа в истории искусства) одновременно является «входом» в творчество другого художника (другой этап истории). В начале 1970-х Краусс уже рассматривает историю как систему контроля и цензуры. История диктует Фрэнку Стелле необходимость рисовать «полосочки», по словам Майкла Фрида, именно потому, что Стелле нравится Веласкес и он хочет стать Веласкесом[175]. История живописи, эволюция последней в сторону все большей плоскостности диктует Стелле его историческую роль: ему остается лишь чертить свои полосы. История, по Краусс, это детерминирующая инстанция, она призвана объяснить, почему все должно быть таким, каким оно и является в действительности. Вне сомнения, это консервативное понимание истории. Но ведь возможно и другое понимание исторической науки, освобождающей нас от тех или иных «исторически обусловленных» предрассудков, показывающую историческую ограниченность тех или иных воззрений. Эту «другую» историю Краусс игнорирует. Краусс справедливо отмечает, что когда мы объясняем «высокое качество» картин Стеллы логикой всей истории западной живописи от Мане до сегодняшнего дня, мы тем самым превращаем картину Стеллы в экран на который проецируется особая форма нарратива[176]. Поэтому, хотя модернистская плоскостность и отвергает пространственную перспективу, она тем не менее предполагает временную перспективу, то есть историю. Модернисты наивно верят в то, что созданный ими нарратив — система причин и следствий носит объективный характер. Согласно Краусс, они не понимают, что любая «история» — не более, чем точка зрения, чье-то частное мнение. (Краусс здесь во многом повторяет аргументы Барбары Реис, высказанные ей в рассмотренной нами статье «Гринберг и его группа».)

В начале 1960-х, вспоминает Краусс, модернизм (то есть формализм Гринберга) привлекал нас своей методологией, ясной и прозрачной[177]. Она позволяла говорить только о тех аспектах произведения искусства, на которые можно, что называется, указать пальцем. Поэтому соответствующие этой методологии высказывания об искусстве можно было проверить. (Таким образом Барбара Реис совершенно точно определила причины популярности Гринберга.) Методология Гринберга также предполагала связь опыта восприятия актуального искусства со знанием

[175] Ibid. P. 954.
[176] Ibid. P. 956.
[177] Ibid. P. 955.

искусства прошлого. (Это вполне соответствовало духу академического формализма. Краусс, Фрид и другие гарвардские ученики Гринберга способствовали академической легитимации его интуитивизма. Союз между передовой критикой и академической наукой оказался весьма жизнеспособным. Выпускники Гарварда видели в Гринберге чуть ли не воскресшего Вельфлина, а Гринберг находил в академических трудах подтверждения своим интуитивным прозрениям.)

Вопросы содержания, с точки зрения Краусс, в модернистской теории искусства всегда оставались в тени. Так, Майкл Фрид в эссе «Три американских художника» писал, что Нолэнд и Олицки — прежде всего художники чувства; именно это делает их первыми художниками своего поколения, обеспечивая в том числе и формальное превосходство их работ. Но Фрид (и это типично для модернистских теоретиков) анализирует главным образом структуру их произведений (а не проблему цвета, к примеру, и уж тем более не какие-то «чувства»), поскольку структура в понимании Фрида — результат сознательных, рациональных решений художника, которые можно реконструировать и описать, а цвет, напротив, — часто плод бессознательного выбора, и поэтому трудноуловим для исследователя. Фрид рассматривает живопись Нолэнда как ответ на общий «кризис смысла» (crisis of meaning) в пределах определенной исторической традиции, которая диктовала производство самоочевидного, а всю «лирику» загоняла в довольно узкие рамки «проблемы цвета»[178].

Во многих отношениях (и прежде всего в плане исследования проблемы консерватизма) следует признать плодотворной интерпретацию теории искусства Гринберга другим американским теоретиком и художественным критиком — Дональдом Каспитом. Последний говорит о Гринберге с точки зрения центральной для современного искусства проблемы неинтеллигибельности[179]. История этого понятия в современном искусстве, отмечает Каспит, восходит к романтизму, когда впервые искусство впервые противопоставило себя инструментальному разуму как своего рода интеллектуальный луддизм или нигилизм. Гринберг (которого Каспит понимает как продолжателя «проекта Просвещения») стремился каким-то образом рационализировать этот «интеллектуальный луддизм», ввести его в некие теоретические и исторические рамки. Для этого Гринберг создает миф о пуризме современного искусства, якобы исследующего собственные медиа. Наиболее существенным моментом

[178] *Krauss R.* A view of Modernism. P. 954–955.

[179] *Kuspit D.* Signs of Psyche in Modern and Postmodern Art. Cambridge, 1995. P. 116–117.

теории модернизма Гринберга Каспит считает разделение художественных эффектов на буквальные (literal) и досознательные (или бессознательные). Последняя группа эффектов дискриминируется как «трудноуловимая» для анализа, неинтеллигибельная. Но неинтеллигибельность современного искусства, по Каспиту, вполне «интеллигибельна» с психологической точки зрения. Именно с этих позиций и предлагает исследовать современное искусство Каспит, критикуя игнорирование психологических аспектов модернизма (в особенности абстракционизма) Гринбергом. То, что психологи называют первичным процессом мышления имплицитно присутствует, по убеждению Каспита, и в лучшем репрезентативном искусстве, но в эксплицированном виде «первичный процесс» содержится лишь в абстрактном искусстве[180]. Таким образом, «буквальный» порядок эффектов, согласно Каспиту, вторичен и выполняет экспрессивную функцию, подчиняясь «бессознательному» порядку эффектов. Отвергая тематизацию неинтеллигибельного Гринбергом в рамках метанарратива, целью которого объявляется достижения чистоты художественных средств, Каспит пытается вернуть бессознательному его собственный голос. Важно, что Каспиту удалось уловить «просвещенческий» рационализм системы Гринберга, стремящейся упорядочить современное искусство с помощью системы чуждых ей категорий. Не менее важно и то, что и Гринберг почувствовал эту повышенную сопротивляемость современного искусства по отношению к «смыслу», сделав акцент (в своей теории) на *средствах* выражения и *материале* искусства.

С социологической точки зрения теорию Гринберга попыталась проанализировать Гризельда Поллок. Она интерпретирует теорию чистой оптичности Гринберга как одно из следствий влияния на культуру фетишистской структуры капитализма[181]. Сама история искусства как наука была сформирована, по ее мнению, в эпоху глянца, когда (как было замечено ситуационистами) капитал становится образом. Обращение к «глазу» — явную цель модернистского искусства, которую можно найти как в знаменитых комментариях Сезанна к Моне, так и в теории чистой оптичности Гринберга, — Гризельда Поллок рассматривает в качестве результата сложной совокупности стратегий и социальных отношений, направленных на удаление из поля зрения как процессов, так и субъектов художественного производства.

---

[180] Ibid. P. 117.

[181] *Поллок Г.* Созерцая историю искусства: видение, позиция и власть / Пер. А. Усмановой // Введение в гендерные исследования. Ч. II: Хрестоматия / Под ред. С. В. Жеребкина. Харьков; СПб., 2001. С. 725.

Как видно из вышесказанного, в целом теоретическое наследие Гринберга рассматривается современными учеными достаточно критически как весьма догматическая версия модернизма. При этом пишущие о Гринберге чаще всего не обращают никакого внимания на элементы преемственности между «наследием» Гринберга и «актуальной» теорией искусства сегодняшнего дня. Ведь, к примеру, «удаление из поля зрения» «субъектов художественного производства» — отличительная черта не только «далекого», почти мифического модернизма Гринберга, но и постмодернистской теории искусства. И если консервативные (в нашем понимании этого определения) черты теории Гринберга мало-помалу становятся предметом анализа в современной науке, то проблемы постмодернистского консерватизма все еще ждут своих исследователей, и наша работа может рассматриваться лишь в качестве одного из первых шагов в этом направлении. Это объясняется в том числе и дефицитом, а, вернее, почти полным отсутствием серьезных критических публикаций о научном творчестве Розалинд Краусс, Дональда Каспита, Фредерике Джеймисоне (как теоретике искусства) и других ведущих представителях американской теории современного искусства. Восполнению этого пробела и будет посвящена данная работа.

Глава III
Классическая и современная теория искусства: сравнительный анализ, основные проблемы

1. Проблема репрезентации

Классическую философию не случайно называют «философией репрезентации». Этот неискоренимый аллегоризм классического мышления особенно ярко проявил себя в эстетике и теории искусства. Его высшим воплощением стала знаменитая формула Шеллинга: произведение искусства — это универсум в миниатюре[1]. По Гегелю, подлинное, свободное от внешних целей искусство «вступает в один круг с религией и философией и является [...] одним из способов осознания и выражения всеобъемлющих истин духа»[2]. Искусство освобождает истинное содержание явлений от обманчивой видимости обыденного мира и сообщает ему высшую, порожденную духом действительность[3]. Произведение искусства, согласно Гегелю, достойно именоваться таковым лишь в той степени, в какой оно порождено человеческим духом и принадлежит ему[4].

Как преодоление *чуждого*, искусство делает чувственную реальность продолжением внутреннего мира. Таким образом, человек лишает внешний мир его неподатливой чуждости и в предметной форме наслаждается «лишь внешней реальностью самого себя»[5]. В эстетике Гегеля искусство репрезентирует как внутренний, так и внешний мир, являясь, с одной стороны, формой опредмечивания внутреннего мира и с другой — формой духовного освоения внешнего мира: «Всеобщая потребность в искусстве проистекает из разумного стремления человека духовно осознать внутренний и внешний мир, представив его как предмет, в котором он узнает свое собственное «я»[6].

---

[1] *Шеллинг Ф. В.* Философия искусства / Пер. П. С. Попова. М., 1999. С. 65.

[2] *Гегель Г. В. Ф.* Лекции по эстетике: В 2 т. / Пер. Б. Г. Столпнера. СПб., 1999. Т. 1. С. 85.

[3] Там же. С. 86.

[4] Там же. С. 104.

[5] Там же. С. 106.

[6] Там же.

Однако Гегель вполне осознает утопический характер этой «всеобъемлющей репрезентации». Он подчеркивает, что лишь определенная степень истины может найти воплощение в форме художественного произведения, что существует более глубокое понимание истины, когда она уже не является столь родственной и дружественной чувственности[7]. Область «классического» единства чувственного и идеального Гегель ограничивает искусством Древней Греции, в котором истина и стала синонимом облеченной в чувственную форму, «телесной» и в той же степени «духовной» красоты.

Уделяя большое внимание неклассическим способам формообразования в символическом и романтическом искусстве, Гегель тем самым заложил основы неклассической и постнеклассической эстетики, по сути дела, наметив основной круг идей в том числе и постмодернистской философии искусства.

В классической теории за искусством всегда скрывается человек, оно репрезентирует его чувства, идеи, особенности мировоззрения, которые в дальнейшем приходится расшифровывать искусствоведам. Так, у Алоиза Ригля с искусством античности или итальянского Возрождения связано представление о волевом, эгоистичном человеке, настоящем тиране-завоевателе, стремящемся подчинить себе окружающий мир; голландское искусство XVII в., напротив ассоциируется у Ригля с «человеком созерцания», способного отрешиться от собственных эгоистических интересов и подняться до уровня теоретического, незаинтересованного осмысления действительности[8]. Генрих Вельфлин понимал стиль как выражение сильного чувства телесного бытия определенного рода, поэтому в «формальных» признаках стиля он искал формы телесного бытия человека той или иной эпохи, «определенную манеру держаться и двигаться, игриво-легкую или серьезно-важную осанку, взволнованность или спокойствие — одним словом, жизнеощущение эпохи»[9]. Эрвин Панофский видел задачу искусствоведа в выявлении бессознательно угаданной художником и воплощенной в искусстве «единой точки зрения нации, эпохи, класса, средоточии религиозных и философских убеждений»[10], для реконструкции которой необходима «синтетическая интуиция (знакомство с основными

---

[7] *Гегель Г. В. Ф.* Лекции по эстетике. Т. 1. С. 87.

[8] *Riegl A.* The Group Portraiture of Holland. Los Angeles, 1999. P. 75.

[9] *Вельфлин Г.* Ренессанс и барокко. Исследование сущности и становления стиля барокко в Италии / Пер. Е. Г. Лундберга. СПб., 2004. С. 143.

[10] *Панофский Э.* Смысл и толкование изобразительного искусства. Статьи по истории искусства / Пер. В. В. Симонова. СПб., 1999. С. 24.

тенденциями человеческой мысли), обусловленная личной психологией и Weltanschauung»[11].

Проблема репрезентации в классической теории искусства тесно связана с категорией стиля. Конечно, если понимать стиль всего лишь как «помехи» в трансляции некоего объективного изображения, понятия стиля и репрезентации скорее являются антонимами. Но классическое искусствознание рассматривало стиль как определенный способ мышления, говорящий о личности или об эпохе больше, чем «содержание» этого мышления. Стиль, таким образом, расценивался (если воспользоваться формулой М. С. Кагана относящейся к искусству в целом) как форма самосознания культуры[12]. Отказ от категории стиля в современном постмодернистском искусствознании, замена этой категории только на первый взгляд близкими понятиями кода, коннотации, идеологии, свидетельствуют о кризисе классической репрезентации, недоверии к любым «целостным картинам эпохи».

Если обратиться к известному примеру из Хайдеггера, при помощи которого немецкий философ объяснял сущность техники, как приведение бытия в состояние-в-наличии, можно сказать, что понятие стиля в классическом искусствознании стало своего рода вырабатывающей смысл гидроэлектростанцией, в которую встроена река искусства. Ведь стиль во многом синонимичен выражению, все значимые и, следовательно, все «существенные» элементы изображения подчиняются власти стилистического анализа. Постмодернизм в свою очередь всячески протестовал против такого рода обналичивания смыслов, тяготеет к двум «экстремальным» моделям смыслообразования: слипание значения с референтом, материальным началом (индексальные знаки — например, фотография) и тотальная детерминированность смысла языком, означающим. Последняя модель является прямой наследницей классических представлений о стиле, к примеру, теории о декоративных схемах Вельфлина, утверждающей, что наблюдение природы есть «пустое понятие»[13]. Стиль понимается как коннотация, область «вторичных» значений, навсегда заслонившую для нас так называемую действительность. При ближайшем рассмотрении «действительность» оказывается распавшейся на бесконечное множество кодов, ни один из которых не может претендовать на истину. Вместе с тем, отдавая себе отчет в идеологической ограниченности любого кода-стиля,

---

[11] Там же. С. 57.

[12] *Каган М. С.* Философия культуры. СПб., 1996. С. 262.

[13] *Вельфлин Г.* Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. СПб., 1994. С. 392.

4 Зак. 4294

постмодернисты задаются вопросом: «Способен ли текст, сам образованный с помощью языка, оказаться за пределами любых возможных языков?»[14] (Ролан Барт). Понимая разумом, что это невозможно, что на самом деле существуют только коннотации, душою постмодернизм стремится к этому заветному состоянию «расплавленного металла», в котором растворятся, исчезнут все когда-либо существовавшие языки. Поскольку постмодернизм стремился выйти за рамки любых культурных конвенций и создать искусство относящееся к утопической области денотации, его предшественниками могут быть названы реалистические течения в искусстве Нового времени.

Стиль понимается постмодернистами как тоталитарная модель, поэтому в первую очередь атаке подверглась связка стиль-мировоззрение (стиль-содержание). Подчеркивается се условный характер, конвенциональный характер прочтения форм того или иного стиля, разрыв между формой и содержанием. Акцентируется внимание либо на идеологической коррумпированности понятия стиля, либо на его почти естественном, внекультурном характер. Стиль сам себя воспроизводит, подобно тому как постмодернистское письмо само себя пишет.

Именно формализму первому удалось разорвать эту связь между «формой» и «содержанием», именно формализм открывает собою эпоху кризиса репрезентации, к которой относится постмодернизм. В американской теории современного искусства такой точкой отсчета стала теория Гринберга. Насколько Гринберг близок постмодернизму можно понять, сравнив его «сенсорную» теорию с философией искусства Делеза и Гваттари. Последние, словно бы под диктовку Гринберга, писали о неразличимости границы между материалом и ощущением (хотя, разумеется, в их представлении материал и ощущение — не одно и то же)[15]. Делез и Гваттари повторяют «старую истину» о том, что живописец — это тот, для которого голубой цвет — не цвет воды, а цвет жидкой голубой краски. Поэтому ощущение соотносится только со своим материалом: это перцепт или аффект самого материала — улыбка краски, жест терракоты[16]. Эти ощущения-перцепты не отсылают к какому-либо объекту или субъекту. Задачей искусства как раз и является освобождение перцепта от власти объектных восприятий, с одной стороны, и неустойчивой эмоциональ-

---

[14] *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Пер. под ред. Г. К. Косикова. М., 1994. С. 486.

[15] *Делез Ж., Гваттари Ф.* Что такое философия? / Пер. С. Н. Зенкина. М.; СПб., 1998. С. 211.

[16] Там же.

ной жизни субъекта — с другой[17]. Таким образом, в отличие от гегелевской философии искусства, теория Делеза и Гваттари, строго говоря, не предполагает репрезентации «внутреннего» и «внешнего» мира. Согласно Делезу и Гваттари, «перцепт или аффект постижимы лишь как автономные самодостаточные существа, уже ничем не обязанные тем, кто их испытывает или испытывал раньше...»[18] Перцепт — это, например, пейзаж до человека, в отсутствие человека, пейзаж, который, сам себя видит. Мы не столько воспринимаем пейзаж, сколько сами в него входим, включаемся в составное целое ощущений. Да, миссис Дэллоуэй воспринимает город, но лишь потому, что она сама стала городом, перешла в этот город, «как лезвие проходит сквозь все вещи»[19]. В теории искусства Делеза и Гваттари перцепт — это не опытные восприятия (это становление человека не-человеком, когда созерцая, мы становимся животным, растением, молекулой, нулем), равно как и аффект — это не опытные переживания (это не-человеческие пейзажи природы)[20].

Не нуждающееся в субъекте понятие перцепта Делеза и Гваттари напоминает введенное (или возрожденное) Розалинд Краусс по отношению к стереографической фотографии XIX в. понятие вида (view), которое, по ее мнению, в большей степени, чем понятие пейзажа, соответствует особому представлению об авторстве в стереографии, согласно которому природное явление предстает перед взглядом зрителя словно бы без посредства художника[21]. Изоляция предмета этого вида, наряду чрезмерной фокусировкой, основаны на переносе авторства с субъективности художника на объективные явления природы[22]. Эффект реальности в стереоскопии усиливается также благодаря растянутости восприятия стереоскопической фотографии во времени. Когда взгляд движется сквозь стереоскопический туннель от ближнего плана к объекту на среднем плане, у зрителя, по словам Краусс, возникает ощущение, что его глаза меняют фокус: в этот момент одна часть тела (глаза) воспроизводит то, что делала бы другая часть тела (ноги), будь перед нами реальное пространство[23].

[17] Там же. С. 212.

[18] Там же. С. 213.

[19] Там же. С. 215.

[20] Там же. С. 215–216.

[21] *Краусс Р.* Подлинность авангарда и другие модернистские мифы / Пер. А. Матвеевой, К. Кистяковской, А. Обуховой. М., 2003. С. 143.

[22] Там же. С. 144.

[23] Там же. С. 140–142.

В данном случае повторяется ситуация, описанная Делезом и Гваттари: пейзаж, который сам себя видит и репрезентирует. Мы можем говорить о неразличимости репрезентации и объекта, характерное для индексального знака. Подобное положение дел, по мнению Краусс, объясняется тем, что «виды» предназначались не для галереи, а для каталожного шкафа. Вид связан с географическим пространством и не является, подобно пейзажу репрезентацией выставочного пространства галереи, т. е. сжатого и уплощенного пространства, разворачивающегося по горизонтали[24]. Если развитие пейзажа после 1860 г. приводит к фактической синонимии пейзажа и стены, «когда одно есть репрезентация другого» и, например, «Руанские соборы» Моне имитировали горизонтальную протяженность стены, то пространство стереографии — это пространство перспективы, где присутствует неотвязное ощущение глубины[25]. Так, искусство в интерпретации постмодернистов, перестает быть репрезентацией широкого поля «внешнего» или «внутреннего» опыта субъекта: в случае с модернистскими пейзажами, оно становится репрезентацией стены и выставочного пространства в целом, а в случае с так называемыми видами — репрезентацией топографического каталога, к которому неприменим термин «авторство». «Разве подъезды и решетчатые балконы суть *сюжеты* Атже, его выбор, выражение его как активного *субъекта*, мыслящего, желающего, стремящегося, творящего? Или они суть просто (хотя это совсем не просто) *предметы*, номера в каталоге, которому подчиняется сам Атже?»[26]

Нельзя не отметить, что в теории постмодернизма термин «репрезентация» употребляется в двух значениях — не только в «отрицательном» (о чем уже было сказано), но и в «положительном». Ведь если выход к реальности, согласно постмодернистскому учению, невозможен, то тогда, по сути, все есть репрезентация: по Деррида, значение нераздельно связано с выражением, интеллигибельное немыслимо без знакового субстрата его выражения[27]. Для Гуссерля, на основе учения которого Деррида выработал свою теорию различания, существовали чистые значения в себе (до всякого выражения). Причем Гуссерль не признавал никакой необходимой взаимосвязи между значениями и знаками, с которыми они связаны,

[24] *Краусс Р.* Указ. соч. С. 137.

[25] Там же. С. 137, 139.

[26] Там же. С. 151.

[27] См. интерпретацию учений Гуссерля и Деррида Хабермасом: *Хабермас Ю.* Философский дискурс о модерне / Пер. под ред. Е. Л. Петренко. М., 2003. С. 182–186.

т. е. обусловленности значения знаковым субстратом его выражения[28]. По Гуссерлю значение в себе существует по ту сторону всякого воплощения или репрезентации. Деррида, напротив, исходит из тотального господства языковых структур, определяющих наше мировосприятие, превращающих мир в его копию или симулякр — репрезентацию. Это «положительное» значение термина «репрезентация» в том смысле, что оно соответствует магистральной линии постмодернистской философии. Розалинд Краусс исследует это значение термина «репрезентация» на примере кубистических коллажей. Краусс называет коллажи Пикассо первым систематическим исследованием условий знаковой репрезентации в изобразительном искусстве[29]. Знак для Краусс есть прежде всего заместитель, подмена отсутствующего референта, он существует и действует в отрыве от предмета, к которому отсылает. Вся область репрезентации, согласно Краусс, основана на отсутствии, отсутствие есть главнейшее условие репрезентативной функции знака[30]. Именно это и является основной темой работ синтетического кубизма Пикассо. На первый взгляд, в коллажах мы имеем дело с настоящим культом плоскости, поверхности картины, ее фона. На самом деле именно фон в коллаже «в буквальном смысле скрыт и расщеплен»[31]. Из предмета восприятия он превращается в предмет описания, репрезентации. «Коллажный элемент скрывает от глаз одно поле, чтобы предъявить изображение, представляющее другое, новое поле, но предъявить его *как* изображение — поверхность, являющуюся образом уничтоженной поверхности»[32]. Коллаж, таким образом, вырабатывает метаязык визуального: каждый элемент коллажа способен выступать в качестве материального означающего сразу нескольких означаемых, значащих только в своем отсутствии (поверхность как образ уничтоженной поверхности и т. д.). Коллаж противостоит модернистскому стремлению к полноте восприятия и непосредственному присутствию. Поскольку значение знака никогда не бывает абсолютным, один и тот же коллажный элемент может обозначать различные вещи: например, клочок газеты — прозрачность и непроницаемость, свечение и светотень, открытость и замкнутость и т. д. в зависимости от контекста.

Второе, «отрицательное» значение термина репрезентация также связано с уже отмечавшейся верой постмодернистов во всесилие языка.

---

[28] Там же. С. 182.

[29] *Краусс Р.* Указ. соч. С. 43.

[30] Там же. С. 42.

[31] Там же. С. 48.

[32] Там же. С. 47.

Любая репрезентация определяется не столько «реальным» референтом» сколько способами репрезентации. Означающее определяет означаемое, которое само в конечном счете оказывается означающим другого означаемого. Постмодернисты отказываются от представлений о возможности прямой репрезентации, основанной на тождестве. На смену гегелевским тождеству и противоречию приходит различие и повторение. Следовательно, можно говорить о кризисе репрезентации в современном искусстве и философии, когда само понятие репрезентации оказывается принадлежностью старой картины мира. Отсюда недоверие современной критики к «универсальной» проблематике, самой возможности перекидывать мостики между искусством и другими областями человеческой деятельности. Черный квадрат не репрезентирует больше Абсолют, как «Свобода на баррикадах» Делакруа не репрезентирует сущность некоего исторического момента. Впрочем, по справедливому замечанию Краусс, уже представители классического искусствознания не ограничивались системой прямой (основанной на денотации) экстенсивной репрезентации, понимая, что именно коннотативное богатство эстетического знака и придает ему статус искусства[33]. Художественный образ полисемичен и его смысл не обладает однозначностью ярлыка.

В очерке, посвященном анализу творчества Джакометти в контексте философии Жоржа Батая («Игра окончена»), Краусс приводит данные словаря Литтре, согласно которому одно из первоначальных значений слова «репрезентация» — ткань, закрывающая пустой гроб. Таким образом, фантазирует Краусс, понятие репрезентации изначально разрывалось между символическим и реальным распадом материи[34]. В этом отношении показательна концепция «низкого материализма» Батая. Французский мыслитель полагал, что вся сфера общественных отношений «структурирована» условиями репрезентации (т. е. языка), но сам язык он понимал как бесструктурный хаос, моделью которого может служить его литературное произведение «История глаза». Опираясь на известную работу Ролана Барта «Метафора глаза» о данном произведении сюрреалистической прозы, Краусс говорит о стирании различий, деклассификации как важнейшем признаке мировоззрения Батая и постмодернизма в целом. Задача «философии» как враждебной Батаю дисциплине, по его собственным словам — убедиться, что все обладает своей собственной формой, своими установленными границами, своими пределами. Батай же стремился к обратному — бесформенности, коллапсу

---

[33] *Краусс Р.* Указ. соч. С. 37.

[34] Там же. С. 88.

различий, распаду границ терминов, их трансгрессии, «смешении в трупную одинаковость»[35].

Чрезвычайно важной в плане исследования проблемы репрезентации, демонстрирующей сам процесс *перехода* от ее классического понимания к современному (а иногда и проблематичность, зыбкость этого перехода), представляется работа Хайдеггера «Исток художественного творения». Фредерик Джеймисон слишком поспешно относит изложенную в данной работе Хайдеггера теорию к традиционному, «герменевтическому» типу репрезентации[36], но ведь в тексте немецкого философа, действительно, многое указывает на возможность именно такого прочтения. В самом деле, не продолжает ли Хайдеггер традиции «двоемирия» классической эстетики, говоря о том, что художественное творение открыто возвещает об ином, есть откровение иного?[37] Работа Ван Гога, изображающая крестьянские (в интерпретации Хайдеггера) башмаки, судя по посвященной ей части «Истока художественного творения» должна символизировать целый мир тяжелого крестьянского труда, в «истоптанном нутре» этих башмаков мы должны увидеть всю жизнь крестьянки со всеми ее невзгодами и надеждами. Но пока мы видим на картине просто стоящие перед нами, пустые, остающиеся без употребления башмаки, нам еще неведом смысл этого «художественного творения»: «Из темного истоптанного нутра этих башмаков неподвижно глядит на нас упорный труд тяжело ступающих во время работы в поле ног. Тяжелая и грубая прочность башмаков собрала в себе все упорство неспешных шагов вдоль широко раскинувшихся и всегда одинаковых борозд, над которыми дует пронизывающий резкий ветер. [...] Одиночество забилось под подошвы этих башмаков, одинокий путь с поля домой вечерней порой. [...] Тревожная забота о будущем хлебе насущном сквозит в этих башмаках, забота, не знающая жалоб, и радость, не ищущая слов, когда пережиты тяжелые дни, трепетный страх в ожидании родов и дрожь предчувствия близящейся смерти»[38]. Более того, «репрезентация» истины в художественном творении, по Хайдеггеру, превосходит любую чувственную реальность, поскольку в искусстве «сущее вступает в несокрытость своего бытия»[39]. В творении, подчеркивает Хайдеггер,

---

[35] Там же. С. 71.

[36] *Jameson F.* The deconstruction of expression // Art in Theory. 1900–1990 / Ed. by Ch. Harrison, P. Wood. Oxford, 1993. P. 1076.

[37] *Хайдеггер М.* Исток художественного творения // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.: Трактаты, статьи, эссе. М., 1987. С. 266.

[38] Там же. С. 276.

[39] Там же. С. 278.

«речь идет не о воспроизведении какого-либо отдельного наличного сущего, а о воспроизведении всеобщей сущности вещей»[40]. Как будто бы Хайдеггер до сих пор не вышел за рамки «классических» представлений о репрезентации в искусстве. Более двойственными и проблемными представляются рассуждения Хайдеггера по поводу приведенного им примера из области архитектуры. Древнегреческий храм, согласно Хайдеггеру, «ничего не отображает», и в то же время он «слагает и собирает вокруг себя единство путей и связей», «владычественный простор» которых есть «мир народа в его историческом совершении»[41]. Этот храм можно сравнить с направленным в темноту мощным прожектором, впервые делающим окружающий мир «реальным» и зримым: «Стоя на своем месте, храм впервые придает вещам их вид, а людям впервые дарует взгляд на самих себя. [...] Камни, блещущие и сверкающие, кажется, только по милости солнца, впервые выявляют свет дня, и широту небес, и мрак ночи. Прочное и недвижное, вздымающееся ввысь здание зримыми делает незримые воздушные пространства. Непоколебленность творения сшибается с волнением прибоя, и в неприступном покое храма является на свет неистовство морской стихии»[42]. Выходит, что произведение искусство не столько репрезентирует окружающий мир, как бы «конденсируя» его наиболее существенные свойства (как полагала классическая эстетика), сколько делает реальным сам этот мир, дает возможность сущему стать сущим. В философии Хайдеггера эта роль отводится, как известно, бытию или Ничто: «Посреди сущего в целом бытийствует открытое место. Это просвет. Если мыслить его исходя из сущего, то он бытийственнее всего сущего. Поэтому не зияющая средина окружена сущим, а, напротив, просветляющая средина окружает все сущее, кружа вокруг сущего, как ничто, которого мы почти не знаем»[43]. При этом в понимании Хайдеггера Ничто не является противоположностью сущего, ведь человеческое бытие может вступать в отношение к сущему только потому, что выдвинуто в Ничто[44]. Для Хайдеггера Ничто вовсе не исчерпывается отрицанием всего сущего. Напротив, говорит Хайдеггер, нам следует ощутить в Ничто вместительный простор того, чем всему сущему дарится гарантия бытия. Это — само бытие. Бытие как Другое всему сущему есть не-сущее. Но это Ничто пре-

---

[40] *Хайдеггер М.* Исток художественного творения. С. 279.

[41] Там же. С. 282.

[42] Там же. С. 283.

[43] Там же. С. 291.

[44] *Хайдеггер М.* Время и бытие: Статьи и выступления / Пер. В. В. Бибихина. М., 1993. С. 26–27.

бывает как бытие[45]. Именно этой таинственной сфере бытия или Ничто и принадлежит искусство, в котором совершается «несокрытость как таковая — в отношении к сущему в целом»[46]. Означает ли это, что целью искусства является разделение сущего и бытия и достижение Ничто, не-сущего, призрачного? К такому выводу приходит Жак Деррида в ходе своего знаменитого анализа «Истока художественного творения» в своей книге «Правда в живописи»[47]. Тексты Хайдеггера, конечно, оставляют большой простор для различных интерпретаций, однако в самом «Истоке художественного творения», между прочим, сказано: «Открытость открытого, то есть истина, может быть только тогда тем, что она есть, то есть вот *этой* открытостью, когда она устрояет себя и доколе она устрояет себя вовнутрь своей открытости. И потому *внутри открытости искони должно быть некое сущее* (курсив наш. — *А. Р.*), в каком открытость обретает свое стояние и свое постоянство»[48]. У Хайдеггера вообще можно найти много свидетельств необходимости этого странного, неравноправного диалога между сущим и бытием. Для нашей темы важна сама эта попытка постмодернистов, опираясь на работы Хайдеггера, разорвать эту цепочку искусство–субъект–окружающий мир, отказаться от репрезентации. Не случайно на последних страницах «Правды в живописи» Деррида цитирует Антонена Арто, предостерегавшего от самого большого, с точки зрения постмодернистов, греха — «греха инаковости», от навязчивого стремления превращать вещи в нечто иное, заставляя их быть *другими*: в живописи Ван Гога, полагает Арто, не следует искать призраков — драмы, скрытых сюжетов и тайных внеположных ей смыслов, искусство Ван Гога — это «голая природа и чистое зрение»[49]. Это двоемирие невозможно в мире самовоспроизводящихся систем постмодернизма («пейзаж сам себя видит», «письмо само себя пишет», «средство сообщения и есть сообщение»), поскольку предполагает наличие активного, критически настроенного субъекта, способного формировать и творчески трансформировать эти системы. Отказ от репрезентации означает, таким образом, и признание принципиальной «одномерности» человека, невозможности творческого взаимодействия множества «составляющих» его систем.

---

[45] Там же. С. 38.

[46] *Хайдеггер М.* Исток художественного творения. С. 293.

[47] *Derrida J.* The Truth in Painting. Chicago; London, 1987. P. 378–379. Подробнее об этой работе Деррида см.: *Арсланов В. Г.* История западного искусствознания XX века. М., 2003. С. 445–509.

[48] *Хайдеггер М.* Исток художественного творения. С. 296.

[49] *Derrida J.* Op. cit. P. 381.

Искусство в этом контексте воспринимается либо как «продолжение реальности», ломающее все семантические надстройки над референтом (означающее, означаемое) и предъявляющее нам очищенный от всех культурных конвенций (якобы невинный в идеологическом плане) «сырой факт», либо как порождение некоей внеприродной и тем не менее чуждой человеку «системы конвенций» (например, «письмо» Деррида), порождающей (как некая «вторая природа») и искусство, и самого субъекта (помимо воли последнего). В обоих случаях мы имеем дело с тотальной, однолинейной системой, не нуждающейся в субъекте и ничем ему не обязанной. Кризис репрезентации, в конечном счете, оказывается кризисом субъекта — этим он и интересен, поскольку от решения вопроса о том, существует ли выход из этого кризиса, теперь зависят отнюдь не только «судьбы искусства».

К теме репрезентации, ключевой для постмодернистского дискурса, обращается (в том числе и обращаясь к работам Хайдеггера и Джеймисона) известный американский теоретик современного искусства Крэйг Оуэнс. По его словам, в книге «Политическое бессознательное» Джеймисон призывает к возрождению марксистского метарассказа, царь-нарратива — истории «коллективной борьбы человечества за вызволение царства Свободы из царства Необходимости»[50]. Утрата нарратива означает невозможность локализовать себя исторически: поэтому Джеймисон и призывает к реконкисте определенных форм репрезентации. Но все grand recits современности, отмечает Оуэнс, были нарративами *господства*, историей покорения природы человеком. Об этом писали не только Хоркхаймер и Адорно, но и Хайдеггер. Последний показал (в работе «Время картины мира»), что все сущее для современного человека существует лишь в репрезентации и через нее, то есть мир существует лишь в субъекте и через него. Проблема нарратива у Хайдеггера оказывается сопряженной с проблемой репрезентации. «Основной процесс Нового времени, — полагает Хайдеггер, — покорение мира как картины. [...] Человек борется здесь за позицию такого сущего, которое всему сущему задает меру и приписывает норму»[51]. Превращение мира в картину, по Хайдеггеру, есть один и тот же процесс, что и превращение человека в subiectum. Когда мир становится картиной, отношение человека к миру трансформируется в «мировоззрение» или жизненную позицию, то есть нечто незнакомое и

---

[50] *Оуэнс К.* Дискурс других: феминистки и постмодернизм / Пер. А. Гараджи // Гендерная теория и искусство. Антология: 1970–2000 / Под ред. Л. М. Бредихиной, К. Дипуэлл. М., 2005. С. 306.

[51] *Хайдеггер М.* Время и бытие. С. 52.

абсолютно чуждое античному или средневековому человеку. Человеческая жизнь поднимается до командного положения всеобщей точки отсчета: «сущее считается сущим постольку и в такой мере, в какой оно вовлечено в эту жизнь и соотнесено с ней, т. е. переживается и становится переживанием»[52]. В репрезентации, представлении, по Хайдеггеру, происходит опредмечивание сущего, ведь представление — это уже не раскрытие себя вещам, а схватывание и постижение, не власть присутствующего, а господство хватки[53]. Однако в современных условиях «гигантизма планирования, расчета, организации», в условиях, так сказать «гипертрофии репрезентации» мы все больше сталкиваемся, согласно Хайдеггеру, с тем, что не поддается расчету и представлению. Парадоксально, но именно гигантские масштабы современного планирования уводят мир Нового времени в недоступное представлению пространство[54].

Почему же проблема репрезентации у Хайдеггера неразрывно связана с проблемой нарратива? Дело в том, что, согласно точке зрения немецкого философа, миру, который стал картиной, свойственно быть новым. Эта эпоха нова не только при ретроспективном подходе по сравнению с прошлым, но и сама себя полагает как именно новая[55]. А поскольку репрезентация как система, основанная на структурном единстве представленного, по Хайдеггеру, есть насилие, проявление человеческого стремления к господству, то под вопросом оказывается и легитимность метарассказов — неизбежного следствия репрезентации. Эта концепция Хайдеггера послужила фундаментом для здания современного консерватизма.

Вопреки Джеймисону (говорившему о тотальном господстве капиталистической идеологии в современном мире), хотя иногда используя его же собственные аргументы, Оуэнс характеризует современность как эпоху утраты господства, причем не только (и не столько) культурного, но и экономического, технического, политического господства[56]. Рождение наций Третьего мира, «бунт природы» и женское движение (то есть «голоса покоренных») якобы бросили вызов стремлению Запада ко все большему господству и контролю. Нигде, однако, следы этой утраты господства, по мнению Оуэнса, не заметны так, как в визуальных искусствах. Модернистский проект объединения искусства с наукой и техникой под эгидой философии рационализма и функционализма с целью тотального пере-

[52] Там же. С. 51.

[53] Там же. С. 48, 59.

[54] Там же. С. 52.

[55] Там же. С. 50.

[56] *Оуэнс К.* Указ. соч. С. 307.

устройства мира давно отброшен, констатирует Оуэнс. Современные художники, полагает он, способны в лучшем случае симулировать господство, манипулировать его знаками[57]. Нередко они вообще ограничиваются меланхолическим созерцанием утраты господства, иногда их творчество свидетельствует об умышленном отказе от господства.

Современное искусство не претендует на обладание истиной, подобно тому как в современном мире, как было сказано в «Состоянии постмодерна» Лиотара, не существует метарассказов. Но хотя оценки современной культурной ситуации у Лиотара и Джеймисона совпадают, американский философ, в отличие от своего французского коллеги, не готов примириться с подобной утратой социальной функции нарратива[58]. Антитезой нарратива, по убеждению Оуэнса, может быть аллегория, это олицетворение антисовременности, показывающее нам историю как необратимый процесс распада и разложения[59]. Меланхолический взгляд аллегориста не следует расценивать как расписку в собственном бессилии, скорее он символизирует мудрость человека, отказывающегося от всяких притязаний на господство.

Кризис современности Оуэнс связывает с закатом гегемонии западной цивилизации, а также со становящимся все более всепроникающим ощущением, что сама западная культура не является однородной, что и в ней самой существуют лишь «другие»[60]. Особенно наглядно крах западной репрезентации, западной культуры демонстрирует феминистское искусство, поскольку женская позиция всегда игнорировалась господствовавшими на Западе культурными практиками. Женственность традиционно понималась как репрезентация мужского желания: «...мужчина — вот кто говорит, вот кто представляет человечество. Женщина лишь представлена; за нее (как всегда) все уже сказано»[61]. В эпоху модернизма претензии на репрезентацию некоего аутентичного видения мира в произведении искусства основывались не столько даже на его уникальности, замечает Оуэнс, сколько на той всеобщности, которая приписывалась формам этой репрезентации. Постмодернисты, напротив, критиковали эту монополию на репрезентацию со стороны воображаемого центрированного и маскулинного субъекта[62].

---

[57] *Оуэнс К.* Указ. соч. С. 308.

[58] Там же. С. 305.

[59] Там же. С. 319.

[60] Там же. С. 295–296.

[61] Там же. С. 299.

[62] Там же. С. 296.

Означает ли этот «кризис репрезентации», по Оуэнсу, необходимость полного отказа от этой категории? Вовсе нет. Оуэнс не забывает о том, что именно модернизм первым поставил своей целью преодолеть репрезентацию в пользу презентации, то есть непосредственности и присутствия. Для этого модернизм провозгласил автономию означающего, а по сути его тиранию, с которой, согласно Оуэнсу, и начали бороться постмодернисты. Оуэнс в данном случае апеллирует к авторитету Деррида, предостерегавшего против безоглядного осуждения репрезентации. Во-первых, отказ от репрезентации может быть истолкован, указывает Деррида, как призыв к реабилитации присутствия и непосредственности, чем непременно воспользуются политические реакционеры. (Именно этот «политический» вывод в ходе анализа теории репрезентации Деррида сделал и Виктор Тупицын.) Во-вторых, «непредставимое», нечто выходящее за рамки любых возможных репрезентаций, в конечном счете, может оказаться не чем иным, как законом. Поэтому Деррида призывает «мыслить совершенно *отличным образом*»[63].

Но что конкретно означает это «совершенно отличным образом» не вполне ясно. Этого не могут удовлетворительно объяснить ни Оуэнс, ни Деррида. Область постмодернистской философии — это область мыслительного эксперимента, «результаты» которого не так интересны, как сам процесс поиска или деконструкции. Оуэнс и Деррида подвергают деконструкции понятие репрезентации, указывая на его «тоталитарные» стороны. Однако они не призывают к полному отказу от репрезентации, что вполне соответствует двойственному характеру деконструкции: Оуэнс и Деррида прекрасно понимают, что «непредставимое» может быть не менее опасным и «тоталитарным», чем репрезентация.

2. Проблема пространства

Наиболее влиятельной концепцией пространства в классическом искусствознании стала теория Алоиза Ригля. Как известно, Ригль выделил и противопоставил друг другу два главных пространственных типа изображения — оптическое или свободное пространство и тактильное или кубическое пространство. Искусство в своей истории (от Древнего Египта к импрессионизму) эволюционирует от тактильного (гаптического) к оптическому пространству. Сменив несколько типов двойственного, компро-

[63] Там же. С. 297.

миссного пространства (сочетающего в себе оба указанных выше признака), около 1520 года искусство вступает в эпоху окончательной победы оптики над осязанием. Так, голландское искусство XVII в. знаменует собой торжество «свободного пространства», отрицающего понимание мира как простой суммы объектов, свойственное античности[64]. Согласно Риглю, свободное пространство решает важнейшую проблему дуализма объекта и субъекта: достигается единство пространства и находящихся в нем объектов, в результате чего объект как бы становится функцией субъекта[65]. Это происходит как следствие отказа искусства от трех фундаментальных принципов, господствовавших в искусстве от античности до Возрождения — воли, действия и субординации. Волю Ригль понимает вполне в духе философии Шопенгауэра, противопоставляя ее некой бесстрастной внимательности, чистому, незаинтересованному интересу к окружающему миру. Воля пытается отделить человека от внешнего мира. Единственной формой взаимодействия с окружающей действительностью для человека, наделенного сильной волей, остается завоевание: воля рассматривает окружающий мир как нечто объективное и оппозиционное индивидууму[66]. Внимательность, первые признаки которой Ригль относит еще к эпохе ранней Римской империи, в полной мере проявила себя лишь в искусстве Северного Возрождения и, в особенности, голландском искусстве XVII в. Внимательность — это своего рода сдача внешнему миру, она основана на радостном неэгоистичном принятии окружающей действительности, желании слиться с ней, сделать ее частью собственного сознания. Она несовместима с античным мировоззрением, согласно которому космос состоит из отдельных, замкнутых тел, находящихся в конфронтации друг с другом. Вплоть до эпохи Возрождения (включая великих венецианцев с их «картинами настроений») действие понималось как функция воли или эгоистических эмоций. В этом заключается главная причина того, почему итальянцы не смогли выработать жанра группового портрета[67]. Голландцы, напротив, пытались свести физическое движение к минимуму, иногда заменяя его психологическими аспектами движения. В голландской жанровой живописи, отмечает Ригль, «действия» всегда достаточно, чтобы отвлечь нас от того, как мало в ней в действительности происходит[68]. Но все же наиболее важным жанром голландского искусства с точки

[64] *Riegl A.* Op. cit. P. 366.
[65] Ibid.
[66] Ibid. P. 75.
[67] Ibid. P. 96.
[68] Ibid. P. 64.

зрения истории искусства является групповой портрет, а высшим этапом его эволюции — «Синдики» Рембрандта. Так, движение в «Ночном дозоре» — не типичная для голландского группового портрета черта, но и оно играет роль задника для психологического взаимодействия фигур переднего плана[69]. В «Анатомии доктора Тульпа» влияние «романского» (итальянского) искусства сказывается в том, что три центральных персонажа изображены почти в яростном (по сравнению с остальной группой) движении[70]. Ближе к периферии группы эта активность, впрочем, ослабевает, уступая место выражению пассивной внимательности. В «Анатомии доктора Тульпа» Рембрандт (и это типично для его творчества) не пытается представить кого-либо как великого мыслителя или вообще человека с сильной волей. Новизна «Анатомии...» заключается в психологической («душевной») экспрессии, более индивидуальном характере связей между персонажами. Так, на смену субординации в искусство приходит координация (группа состоит из полностью автономных и равных индивидуумов).

Мы специально так подробно останавливаемся на некоторых аспектах концепции оптического пространства Ригля, чтобы показать насколько она далека от шаблонных представлений о формализме. В самом деле, хотя категории тактильного и оптического и носят «формальный» характер, они оказываются связанными с достаточно рельефно обрисованным Риглем процессом одухотворения или историей морального совершенствования человека. В кубическом (тактильном) пространстве господствует эгоистическая воля человека-завоевателя и телесное начало. В оптическом искусстве главную роль играет свободное пространство между фигурами; твердые тела просто обладают иной степенью плотности, чем окружающее их пространство, но принципиальной разницы между телами и пространством не существует[71]. Тем самым осуществляется та идеалистическая ассимиляция материи, растворяющейся, плавящейся в этом едином и гомогенном духовном пространстве, против которой выступали Адорно и теоретики постмодернизма.

Главным средством этой трансформации тактильного в оптическое является пространственная светотень. В отличие от моделирующей светотени светотень пространственная имеет нечеткие границы, используя все богатство градаций от тьмы к свету[72]. У пространственной светотени

[69] Ibid. P. 269.
[70] Ibid. P. 258.
[71] Ibid. P. 261.
[72] Ibid. P. 260.

зачастую отсутствует внятная «материальная» мотивировка, поэтому нередко она представляется неестественной. Ригль, разумеется, спешит сделать оговорку о том, что искусство Рембрандта не является конечной или высшей стадией этого процесса субъективации или одухотворения искусства, что в нем еще сохраняет значение некий «объективный остаток»[73]. «Ночной дозор», по его мнению, нельзя назвать субъективным впечатлением; в этом произведении сказался типичный для барокко дуализм, когда, с одной стороны, дается понять, что все изображенное на картине существует для зрителя, а с другой стороны, утверждается, что изображенные объекты обладают определенной независимостью и существуют сами по себе[74].

Следует также отметить, что, хотя плоскостность в теории Ригля является скорее антитезой оптичности (искусство эволюционирует от плоскостности или тактильности к оптичности), венский теоретик фактически предвосхищает в своих рассуждениях теорию плоскостности Клемента Гринберга и его немецких предшественников. Ригль отмечает, что рассмотрение вещей как бы издалека, к которому приходит Рембрандт в своих «Синдиках», является сущностью современного, субъективного восприятия визуальных феноменов[75]. Хотя фигуры синдиков и находятся на разной глубине, они тем не менее находятся *в одном плане*, представляя собой часть далевого образа.

Истоки пространственной концепции Ригля следует искать в «Эстетике» Гегеля. Само сведение в живописи трех измерений к двум (т. е. к плоскости) рассматривается Гегелем как свидетельство процесса одухотворения, который «не оставляет в силе полноту внешнего, а ограничивает ее»[76]. Объективное, ставшее предметом изображения, перестает быть, по Гегелю, целостным, действительным природным бытием, являясь отражение духа, в котором «дух обнаруживает свою духовность лишь в такой мере, чтобы устранить реальное бытие и превратить его в *простую видимость в духовном и для духовного*»[77] (курсив наш. — *А. Р.*). Поскольку содержание живописи, согласно Гегелю, составляет субъективность, живопись всем своим существом показывает, что она существует лишь для субъекта, для зрителя[78]. (Как мы помним именно проблема зрителя стала

[73] *Riegl A.* Op. cit. P. 278.

[74] Ibid. P. 272.

[75] Ibid. P. 289.

[76] *Гегель Г. В. Ф.* Лекции по эстетике. Т. 2. С. 168.

[77] Там же.

[78] Там же. С. 168–169.

центральной для Ригля при анализе голландского искусства XVII в., что также, возможно, выдает его близость гегелевской философии.) Главным выразительным средством живописи, по убеждению Гегеля, является свет — противоположность тяжелой материи. В свете материя впервые начинает становиться субъективной и составляет всеобщее физическое «я»[79]. Близким аналогом этого «всеобщего физического «я» можно считать и основанное на светотени оптическое пространство Ригля.

Любопытно проследить как теория пространства Ригля трансформировалась в работах Освальда Шпенглера. Для автора «Заката Европы» категория пространства уже относится лишь к тому, что Ригль называл свободным или оптическим пространством. Пространство становится символом западной (фаустовской) духовности, преодолевающей все материальные преграды. Одной только фаустовской душе, отмечает Шпенглер, мог понадобиться стиль, рвущийся сквозь стены в безграничное мировое пространство[80]. Напротив, античное (аполлоническое) искусство Шпенглер считает беспространственным. Все его виды имели своей целью изображение «чисто вещественного, бездушного тела»; так, древнегреческий периптер Шпенглер называет «храмом нагого тела»[81]. С этой оппозицией мы уже встречались у Ригля, утверждавшего, что европейская живопись конструирует само пространство, а древнегреческий художник — фигуру, предмет в пространстве. Даже цвета Шпенглер делит на пространственные (духовные, трансцендентные) и предметные (чувственные). Так, например, синий и зеленый — краски неба, моря, равнины, теней южного полудня, вечера, отдаленных гор, атмосферические, а не предметные краски. Желтый и красный, напротив, есть цвета материи, близости, переднего плана[82].

Таким образом, Шпенглер строит свою концепцию пространства по образцу собственной концепции времени, понимая последнее как имматериальную стихию, в которой гибнет все телесное, замкнутое в своих границах, неподвижное и косное.

В 1910–20-е гг. собственную концепцию пространства, во многом опираясь на работы Ригля, а также Ницше, Шпенглера и других представителей «философии жизни», сформулировал А. Г. Габричевский. В ее основе — противоборство двух внеисторических моделей пространства

---

[79] Там же. С. 170–171.

[80] *Шпенглер О.* Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. 1. Гештальт и действительность / Пер. К. А. Свасьяна. М., 1993. С. 394.

[81] Там же. С. 395.

[82] Там же. С. 420–421.

(динамического и статического). Динамическое пространство Габричевского — близкий родственник дионисийской стихии Ницше, «фаустовскому» пространству Шпенглера и «оптическому» Ригля — предполагает полное взаимопроникновение предмета и среды, содержания и процесса. Верный традициям «философии жизни», враждебной Разуму, Габричевский сравнивает ориентацию в динамическом пространстве с пространственной ориентацией насекомых, не знающей разделения объекта и субъекта[83]. Динамическое пространство есть формообразующее пространство, это сплошной поток возникающих и вновь растворяющихся в некоей всеобщей стихии форм. Все материальные тела — не более, чем сгустки этой первостихии, они вторичны, как и любая застывшая, независимая от всеобщей игры превращений форма[84]. Отделившаяся от процесса, не определенная изнутри выражением форма становится иллюзией, аберрацией сознания. Творческий акт — основа бытия, основа всего объективного; творящий субъект, символ этого динамического пространства, становится подобием Божества, присутствующего в каждой незначительной детали своего творения. Впрочем, этот поток всеобщей безличной субъективности не знает отдельной личности. Парадоксальным образом, данный тип пространства, будучи враждебным индивидуалистическому сепаратизму, тоталитарно поглощая все отдельные формы, в то же время символизирует собой непрерывный поток нашей внутренней жизни.

Критикуя Ригля и Вельфлина, Габричевский, отмечает, что она неправильно противопоставили тактильности Ренессанса оптичность барокко[85]. Динамическое пространство — не обязательно «далевой образ», и не обязательно носит оптический характер. Для Габричевсого важны не степень, а характер оптичности. В этой связи действительно принципиальным моментом представляется то, что динамическое пространство пронизывают, как картины итальянских футуристов, энергетические векторы, что в нем господствуют деформирующие перспективу двигательные импульсы.

Статическое пространство Габричевского в свою очередь основано на принципе индивидуации как первичной реальности и высшей ценности[86]. Трехмерное, устойчивое, осязаемое Я здесь является критерием всех оценок, а мир — совокупностью устойчивых, трехмерных, непроницаемых тел. Пространство понимается в данном случае как нейтральная пустота,

---

[83] *Габричевский А. Г.* Морфология искусства. М., 2002. С. 161–162.
[84] Там же. С. 156–157.
[85] Там же. С. 163.
[86] Там же. С. 154.

в которой размещены тела, и вместе с тем как промежуток между телами («оно есть то, где нет тела, т. е. ничто»[87]). Форма в статическом пространстве оторвана от становления, творческой стихии; она есть нечто неорганическое, невитальное, абстрактное. Габричевский, впрочем, не считает статическое пространство антихудожественным, блестяще доказав это на примере творчества Мантеньи. Искусство опровергает любые схемы и, вероятно, стремится к некоему синтетическому типу пространства.

Основные положения работ Ригля развивает в своей знаменитой теории пространства Эрвин Панофский. Основным текстом здесь является, разумеется, «Перспектива как «символическая форма». Как и Ригль, Панофский полагает, что классическое античное искусство было искусством чистой телесности, которое в качестве художественной действительности признавало не просто видимое, но осязаемое[88]. В таком случае пространство воспринимается как то, что остается в промежутке между телами. Но Панофский обратил внимание не только на дискретность античного пространства (об этом писали и Ригль, и Шпенглер, и Габрический), но также и на его неизмеримость. С этой последней особенностью античного пространства связан сложный вопрос о том, была ли античность знакома с перспективой. Панофский отвечает на него следующим образом. Конечно, античность знала, что, удаляясь, предметы уменьшаются в размерах, ей были знакомы отдельные элементы линейной перспективы, но единого закона, точно определяющего степень этих сокращений она не выработала. Величины в основном уменьшаются в глубину, но эти уменьшения, подчеркивает Панофский, отнюдь не постоянны. Сокращенные ортогонали совпадают, но они все же не объединены общей линией горизонта, не говоря уже о едином центре[89]. Поэтому, например, «Одиссеевы пейзажи» и кажутся иррациональными и агадочными: у античности не было единой координатной сетки, которую можно было бы накинуть на пространство, точно определив местоположение предмета, не было понятия о плоскости (окна, картины), сечении так называемой «зрительной пирамиды», на которую можно было бы спроецировать любой объект окружающей действительности. В Средние века мир впервые как в философии, так и в искусстве стал пониматься как континуум, хотя по-прежнему неизмеримый и нерациональный[90]. Отсюда — единство фигуры и

---

[87] Там же. С. 156.

[88] *Панофский* Э. Перспектива как «символическая форма» / Пер. И. В. Хмелевских, Е. Ю. Козиной, Л. Н. Житковой. СПб., 2004. С. 48.

[89] Там же. С. 49.

[90] Там же. С. 56.

фона, плоскостность в средневековой миниатюре или фреске, отсюда и стиль чистой массы в скульптуре, когда архитектурная пластика впервые в Европе стала неотъемлемой частью массива здания[91]. Объединив средневековую гомогенную плоскость с античным «глубоким» пространством, Возрождение впервые приходит к концепции непрерывного и бесконечного пространства. «Картина снова стала «окном». Но это «окно» перестало быть тем, чем оно было до того, как его «закрыли»[92]. Плоскостность оконного стекла стала играть не меньшую роль, чем его прозрачность. Впервые в истории плоскость картины выполняет функцию проекционной поверхности.

Автор одной из наиболее влиятельных интерпретаций искусства модернизма Клемент Гринберг также подчеркивал в своих работах, что классическое искусство (начиная с Джотто) — это прежде всего видение сквозь некую плоскость. Гринберг использовал при этом метафору просцениума, через который зритель смотрит на сцену[93]. Современное искусство стремилось сократить до минимума пространство сцены, пока, наконец, задник не сравнялся с занавесом. Осуществленный Панофским анализ линейной перспективы показывает, что плоскостность такая же неотъемлемая черта линейной перспективы как и критикуемый Гринбергом иллюзионизм. Линейная перспектива носит теоретический, чисто оптический характер. На это справедливо обращает внимание Панофский, указывая при этом, рационализировать пространственный образ Ренессансу удалось лишь ценой полного отрешения от его психофизиологической (сферической) структуры[94]. Известный советский теоретик искусства И. И. Иоффе писал об искусстве Возрождения или (в его терминологии) искусстве метафизического идеализма: «Эти плоские изображения, имеющие кажущуюся глубину, требуют победы зрительных форм над моторно-осязательным знанием. Художник должен преодолеть осязательно-моторные представления о вещи и видеть искажение форм, происходящее вследствие физических свойств глазного аппарата»[95]. Эстетизм и идеализм в искусстве Возрождения, по мнению Иоффе, неразрывно связаны, поскольку чувственное созерцание, оторванное от практики, и формы, лишенные мате-

---

[91] *Панофский Э.* Перспектива как «символическая форма». С. 59–60.

[92] *Панофский Э.* Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада / Пер. А. Г. Габричевского. М., 1998. С. 121.

[93] *Greenberg C.* Art and Culture. London, 1973. P. 136–137.

[94] *Панофский Э.* Перспектива как «символическая форма». С. 84.

[95] *Иоффе И. И.* Синтетическая история искусств: Введение в историю художественного мышления. Л., 1933. С. 106.

риальности, основаны на возведении оптических и акустических элементов познания в абсолют[96]. Есть основания полагать, что и теория чистой оптичности Гринберга во многом наследует эту традицию «покорения природы» и «завоевания пространства», придания им гомогенного, «теоретического» характера. Вслед за теорией и художественной практикой эпохи Возрождения Гринберг отрицает телесное многообразие мира, не вписывающееся в дематериализованное и однородное «плоскостное» пространство чистой визуальности. Близок Гринберг и идеалистической в своей основе теории оптического пространства Ригля, также в известном смысле «лишенное глубины», поскольку расположенные на разной глубине предметы находятся в одном плане изображения.

Но у метафоры занавеса есть и «материальный» аспект. Хотя модернистская картина и перестает быть *иллюзией* трехмерной реальности, принадлежащей тому же пространственному порядку, что и наши тела, она сама становится реальностью этого порядка[97]. Живописное пространство теряет свое «внутреннее», превращаясь во «внешнее». Из того пространства, в котором он сам находится, зритель уже не может «сбежать» ни в какое «внутреннее» или иллюзионистическое пространство картины[98]. Гринберг подчеркивает именно «физические» свойства нового пространства современного искусства (которые вполне мирно уживаются с его оптичностью), его буквалистский, конкретный характер. Риторика Гринберга в данном случае напоминает основанную на верности материалу конструктивистскую теорию искусства 20-х гг. Подобно тому, как в теории постмодернизма означающее определяет означаемое, искусство, по Гринбергу, зависит прежде всего от собственных средств выражения, варьирующихся от одного вида искусства к другому. Искусство должно игнорировать опыт, лежащий за пределами своего медиума, избегая иллюзионизма[99].

И все же модернистская картина создает по крайней мере одну иллюзию — иллюзию недифференцированного целого, лишенного акцентов («существительных и глаголов»)[100]. Оптическое пространство Гринберга является единым и всепоглощающим[101]. Ведь зрение скорее объединяет, чем разъединяет (в отличие от осязания). Пространство как целостный

[96] Там же. С. 105.

[97] *Greenberg C.* Art and Culture. P. 136.

[98] Ibid. P. 136–137.

[99] Ibid. P. 139.

[100] Ibid. P. 137.

[101] Ibid. P. 172–173.

(тотальный) объект — вот что «портретирует» современное абстрактное пространство, по Гринбергу. Примером такого пространственного континуума является искусство аналитического кубизма. Родившийся из чувства ревности к скульптуре, аналитический кубизм в итоге пришел к самому радикальному отрицанию всего не относящегося к сфере чистой визуальности. Пространство аналитического кубизма, порождающее и вновь поглощающее фрагменты предметного мира, обладает целостностью, которая имитирует, по мнению Гринберга, целостность реального пространства, данного в единстве нашего визуального опыта[102].

Эта идеалистическая концепция единого пространства получила свое развитие и в теории архитектуры. Автор настоящей «библии модернистской архитектуры» знаменитой книги «Пространство, время, архитектура» Зигфрид Гидион много писал о взаимном проникновении внутреннего и внешнего пространства в современной архитектуре, также ссылаясь на аналитический кубизм с его принципом одновременности[103]. В здании Баухауза кубические объемы, отмечает Гидион, взаимно проникают настолько неуловимо, что невозможно четко различить границы между различными объемами. При этом восприятие архитектурного организма возможно лишь при смене точек зрения, т. е. кругового обхода здания. Гринбергу вторит в своих теоретических работах Вальтер Гропиус. По его мнению, большие оконные проемы и стеклянные панели позволяют включить участки наружного пространства в общую архитектурную композицию, которая уже не ограничивается стенами, как в прошлом, но дает *иллюзию непрерывности пространства в движении*: «Эта прозрачность призвана создавать иллюзию плывущей непрерывности пространства. Здания кажутся парящими, пространство кажется перемещающимся внутрь и наружу»[104].

Постмодернизм позаимствовал у модернизма эту живописную по своей сути концепцию недифференцированного целого. Для того, чтобы убедиться в этом, достаточно обратиться к заключительным страницам «S/Z» Ролана Барта, где говорится о том, что символическое пространство новеллы Бальзака «Сарразин» занято одним-единственным объектом, который и придает этому пространству нераздельность[105]. Вспоминается

[102] *Greenberg C.* Art and Culture. P. 172–173.

[103] *Гидион З.* Пространство, время, архитектура / Сокр. пер. М. В. Леонене, И. Л. Черня. М., 1984. С. 286–287.

[104] *Гропиус В.* Границы архитектуры / Пер. А. С. Пинскер, В. Р. Аронова, В. Г. Калиша. М., 1971. С. 102, 130.

[105] *Барт Р.* S/Z / Пер. Г. К. Косикова, В. П. Мурат. М., 2001. С. 194.

формула Гринберга: пространство как тотальный объект. В новелле «Сарразин» этим тотальным объектом является человеческое тело. «Антитеза *внутреннего* и *внешнего* здесь уничтожена, *нутро* — опустошено, цепочка перекликающихся тел — разорвана, а любовная сделка нарушена»[106]. Трансгрессия антитезы, преодоление противоположностей и устранение различий, о которых пишет в S/Z Барт, напоминают «снятие» противоречий между фигурой и фоном, вплоть до их полной неразличимости, в абстрактной живописи. По мысли Барта, «Сарразин» репрезентирует сам факт невозможности репрезентации, т. е. наделения вещей своими собственными, индивидуальными репрезентантами[107].

Примером подобной отмены различия как такового, той оппозиции значений, которая и порождает смысл является работа Брюса Наумена «Пространство под моим стальным стулом в Дюссельдорфе» (1965–1968), представляющая собой кубический объем неправильной формы. Розалинд Краусс утверждает, что, овеществляя пространство между предметами, Наумен уничтожает дистанцию между ними, необходимую для сохранения их идентичности и «нормального» процесса смыслообразования[108]. Тем самым ставится под сомнение сама категория пространства, предполагающая, по словам Александра Раппапорта, «дистанцированное» зрение, когда предметы находятся в зоне отчетливой видимости, и господствует четкая ориентированность и различимость[109].

В современной картине, говорит Гринберг, верх и низ, передний и задний планы могут меняться местами, свободные от описательных функций[110]. Модернистская «пандемия» приводит к унификации форм, словно пораженных одним вирусом. Постмодернизм замораживает модернистскую пространственную стихию, овеществляет ее, но не структурирует, оставляя в силе принцип неразличимости. Так же как модернистская картина в интерпретации Гринберга, постмодернизм чужд барьерам и классификациям. В постмодернизме это лишенное различий пространство, этот «тотальный объект» перестает быть Абсолютом, сбросившим с себя оковы земного мира и его груз противоречий. По справедливому замечанию Розалинд Краусс, энтропия для американского художника Роберта Смитсона не была вопросом преодоления границ в оптическом

---

[106] Там же.

[107] Там же. С. 195.

[108] *Bois Y.-A., Krauss R. E.* Formless. A User's Guide. New York, 1997. P. 215–216.

[109] *Раппапорт А.* 99 писем о живописи. М., 2004. С. 6; см. также: *Ямпольский М.* О близком (Очерки немиметического зрения). М., 2001.

[110] *Greenberg C.* Art and Culture. P. 137.

пространстве, созданном трансцендентальным субъектом[111]. Энтропия для Смитсона превратилась в симулякр, которому нет места в пространстве (как реальном, так и художественном). Зеркала Смитсона, его «не-места» («non-sites») есть образы негативного антипространства, «черной дыры».

Пространство постмодернизма не принадлежит ни виртуальному пространству искусства, ни реальному пространству обыденной жизни; это деконструкция того и другого, провокация, «рана» на теле реальности и некий изъян, трещина в виртуальном пространстве. Модернистский Абсолют превращается в Ничто, чем, собственно, и является область, не поддающаяся дифференциации и, следовательно, репрезентации. В этом смысле постмодернистское пространство — не более чем новая интерпретация пространства модернизма, которое в свою очередь является всего лишь новой интерпретацией представлений о пространстве классического искусствознания.

3. Проблема времени

3.1. «Культ времени» в искусстве и теории искусства

«Возникновение» проблемы времени в искусствоведческой науке начала XX столетия было тесно связано с проблемой эмансипации субъекта и, как следствие, субъективизации искусства. Время казалось в ту эпоху лучшим олицетворением «человеческого начала», динамики внутреннего мира противостоящей косной и инертной материи-пространству (Бергсон). «Философия жизни» обожествляла время, сделав временное синонимом духовного. Одновременно закладывались основы неклассической эстетики и искусствознания: аполлоническому противопоставили дионисийское, вчувствование — абстракции и т. д.

Ярким выразителем этого умонастроения был Освальд Шпенглер, сделавший категорию времени центральной в своей культурологической теории, оказавшей огромное (и часто недооцениваемое) влияние на модернистскую теорию искусства (возникают переклички, например, с уже упоминавшейся книгой З. Гидиона «Пространство, время, архитектура»). Шпенглер, как известно, считал время достоянием «поздней культуры» (для первобытного человека слово «время» лишено значения). Временное или внутреннее, фаустовское противостоит у Шпенглера внешнему, апол-

[111] *Bois Y.-A., Krauss R. E.* Op. cit. P. 77.

лоновскому, телесному. В первом томе «Заката Европы» сказано: «Слово “время” апеллирует всегда к чему-то в высшей степени личному, к тому, что уже было охарактеризовано нами как *собственное*, поскольку оно с внутренней достоверностью ощущается по контрасту с чем-то *чужим*, которое теснит отдельное существо натиском впечатлений чувственной жизни»[112]. Время, по Шпенглеру, неделимо, неизмеримо и, в конечном счете, непознаваемо. (Этим оно кардинально отличается от пространства.) Фаустовское мировосприятие порождено чувством времени, неумолимой логикой становления, и здесь Шпенглер вводит чрезвычайно важное, в том числе и для искусствознания, понятие направления, вектора времени, судьбы (которое в нашей искусствоведческой науке будет использовать, например, Б. Р. Виппер). В фаустовской идее необратимого времени-судьбы, говорит Шпенглер, открывается мировая тоска души, ее взыскания света, взлета, завершения и осуществления своего назначения. Высшим воплощением данной культуры является «историческое» и «биографическое» искусство портрета (Рембрандт). Сама категория живописности, «импрессионистическая» техника зримого мазка, позволяющая увидеть *становление* образа, согласно теории Шпенглера, приближает живопись к временным искусствам, господствующим в эту эпоху. Данная глава, разумеется, посвящена не Шпенглеру и «философии жизни», и мы не можем сколько-нибудь подробным образом остановиться на анализе его теорий. Нам важно подчеркнуть в данном случае лишь определенную преемственность между идеями Шпенглера, Бергсона, Ницше, Зиммеля и философией модернизма-постмодернизма. Позднеромантическая концепция Шпенглера, согласно которой время — это иррационалистическая стихия, символизирующая многообразие и непознаваемость жизни, способна пролить свет как на «формалистическое» пространство-время модернизма, так и на постмодернистский культ времени в работах Ж. Делеза и Ж. Деррида (в искусствоведении — Р. Краусс), то есть на теории, «психологические» и идеологические мотивировки которых сознательно завуалированы (что не означает, конечно, идентичности данных теорий и системы Шпенглера).

Так, например, согласно «предтечи» постмодернизма Жоржу Батаю, искусство пытается уничтожить время, выступая в качестве агента социального насилия, как отражение рабского существования человека вовлеченного в проект[113]. Основанное на принципах гармонии искусство игнорирует реальную дисгармонию человеческого существования, в котором

[112] *Шпенглер О.* Закат Европы... С. 277.

[113] *Батай Ж.* Внутренний опыт / Пер. С. Л. Фокина. СПб., 1997. С. 110–111.

господствуют идея смерти и желание. (Уничтожение времени в искусстве является воображаемой победой над смертью и желанием). Оперируя категорией «пульс», искусствоведы Ив-Ален Буа и Розалинд Краусс в своей книге «Бесформенное» следуют призыву Батая отказаться от абстрактных эстетических категорий и перейти к терминам, которые бы отражали дисгармонию психической жизни человека.

Нет ничего поучительнее с точки зрения теории времени, указывает Жиль Делез, чем различие между cogito Канта и Декарта. Если последний сводил cogito к мгновению, исключая время, то Кант вводит форму времени в мышление. «Надлом или трещина Я, пассивность мыслящего субъекта — вот что значит время; в корреляции пассивного мыслящего субъекта и треснувшего Я состоит открытие трансцендентального или элемент коперниковской революции»[114]. Мы не будем сейчас входить в тонкости терминологии Делеза и, например, устанавливать различия между «Я» и мыслящим субъектом или индивидом. Отметим наиболее принципиальные для нас положения: Делез и постмодернисты подчеркивают несинхронный, нелинейный характер восприятия действительности, дробность «Я» и окружающего мира. То, что традиционно именовалось «личностью» или «Я» не только растворяется во временном потоке, утратив всякую стабильность и критерии самоидентификации, но оказывается результатом столкновения различных временных систем (мыслей, зрительных впечатлений, смутных физических ощущений и т. д.) не тождественных друг другу. Время у Делеза и Деррида становится источником различия или различания, фундаментального изъяна бытия, превращающего все его «явления» в не более чем «следы», которые в действительности никогда не «являются» нам непосредственно. При этом постмодернизму присущ «сциентистский», объективистский пафос, которого не было у «философии жизни». С этих позиций постмодернизм развенчал субъекта[115], и категория времени здесь служит описанию лишенного идентичности, хаотического мира. Время, таким образом, лишилось своего «личностного» измерения, но осталось той иррациональной, анархической стихией, в которой философы видят залог освобождения от «тирании разума».

---

[114] *Делез Ж.* Различие и повторение / Пер. Н. Б. Маньковской, Э. П. Юровской. СПб., 1998. С. 115.

[115] «Третье время означает, что событие обладает тайной связностью, исключающей связность мыслящего субъекта, оборачиваясь против него <...>, разрывая его на тысячи частей, как будто бы создатель нового мира унесен и развеян взрывом того, что он породил и умножил...» (*Делез Ж.* Указ. соч. С. 118).

Уже барокко открывает мир временной стихии, именно в эту эпоху «время сорвалось с петель», угрожая западному антропоцентризму. Барокко интересно для нас как «точка отсчета» той эволюции концепции времени, которая в конце концов приводит к постмодернистскому пониманию проблемы. Вряд ли простым совпадением является тот факт, что именно в XVII веке капитализм достигает своей зрелости, появляется промышленное производство и (в полном смысле этого понятия) разделение труда, следствием которой, по Марксу, было разрушение гуманистической природы трудовой деятельности[116]. Концепция человека-раба довлеющих ему сил, оставляющая его один на один с неподвластным разуму материальным, бесформенным «остатком» бытия напоминает риторику постмодернизма, хотя в полной мере постмодернистское время будет воплощено в искусстве, на наш взгляд, лишь в аналитическом кубизме. М. И. Свидерская утверждает, что, например, Бернини в своих портретах выбирает мгновение переходного состояния, когда все душевные силы человека приходят в движение, обнаруживая свою соразмерность энергии, масштабу и пафосу всеобщей стихии бытия[117]. Индивидуальное растворяется во всеобщем, представляя собой лишь одно мгновение единой стихии. И все же барокко слишком абстрактно и идеалистично (термин «диалектический идеализм» И. И. Иоффе раскрывает, на наш взгляд, самую суть дела) чтобы считаться в полной мере «современным» искусством. Не субъективные представления индивидуального опыта, справедливо указывает И. И. Иоффе, а общие классические идеи получили в барокко движение. Мир вещей все еще подчинен находящемуся в движении духу. С другой стороны, именно то, что в человек барокко, по словам того же И. И. Иоффе, еще не получил внутреннего центра, независимого «я», будучи открытым в сторону мирового духа, космоса, истории[118], привлекает современных теоретиков. Особая чуткость барокко к «биологическому», «телесному» бытию порою удивительным образом перекликается с «органической», «пульсирующей» (и так же как и в барокко внесоциальной) риторикой постмодернизма.

От барочной концепции времени всего один шаг до сенсуализма XVIII века (Ватто, Гварди, Гейнсборо), в теоретическом отношении наиболее радикальным вариантом которого является философия Давида Юма. Ключевой термин философии Юма «impression» позволяет назвать это направление импрессионизмом, кардинально отличающимся как от

---

[116] *Свидерская М. И.* Искусство Италии XVII века. М., 1999. С. 160.
[117] Там же. С. 126.
[118] *Иоффе И. И.* Указ. соч. С. 165–167.

«подлинного», «оптического» импрессионизма XIX века, так и от «духовного» импрессионизма Рембрандта. Для Юма не существует ничего кроме впечатлений, даже идеи — всего лишь слабые впечатления, утратившие свою непосредственность и жизненную силу. «Я», согласно Юму, состоит из впечатлений (это не субстанция, в которой пребывает восприятие), но нет такого впечатления, которое было бы постоянным и неизменным. Поэтому дух — нечто вроде театра, в котором выступают друг за другом различные восприятия[119]. Розалинд Краусс в своих «Путях современной скульптуры» не случайно обращается (в примечаниях) к наследию Юма[120], его теория «Я» как пустого театра близка ее собственному «постмодернистскому» пониманию времени, стирающему память, благодаря чему познание всегда начинается с чистого листа. Пассивность героев Гейнсборо, их идеальный, неиндивидуализированный характер связаны с этой философией, частично реанимированной в книге Делеза «Различие и повторение». Сенсуализм в искусстве, таким образом, объявил единственной подлинной реальностью поток сменяющих друг друга событий внутренней, душевной жизни. Идеалом этого абстрактного импрессионизма (Гейнсборо или Дж.-Б. Тьеполо) является растворение субъекта во временной стихии и отрицании пространственного, объективного измерения. Время «естественного человека» однолинейно, не предполагая существование какого-либо символического второго плана. А. Д. Чегодаев верно отмечает присутствие в творчестве многих художников этой эпохи ощущения нормы[121]. «Век чувств», эпоха сентиментализма была также и эпохой Просвещения, «Веком Разума», временем установлением жестких стандартов, определяющих каким должен быть «естественный человек» (Гейнсборо).

И все же в полной мере вторжение «нечеловеческого» времени испытало лишь искусство XIX века. Символической заставкой к этой главе «истории времени» может служить знаменитое луврское «Вступление крестоносцев в Константинополь», в котором историческое событие уподобляется природному явлению, и, таким образом, вступает в свои права новое «дионисийское» понимание истории и времени. (В. Н. Прокофьев не случайно сравнил крестоносцев на этой картине с грозовой тучей[122].) История может быть и регрессом, «поражением», показывает нам Делак-

---

[119] *Юм Д.* Сочинения: В 2 т. М., 1996. Т. 1. С. 297–298.

[120] *Krauss R. E.* Passages in Modern Sculpture. London, 1977. P. 289.

[121] *Чегодаев А. Д.* Статьи об искусстве Франции, Англии, США 18–20 вв. М., 1978. С. 22.

[122] *Прокофьев В. Н.* Об искусстве и искусствознании. М., 1985. С. 104.

руа. Вспоминаются слова Теодора Адорно о том, что эмансипация субъекта шла рука об руку с раскрепощением всего элементарно-стихийного. Подлинным рубежом между «классической» и «современной» трактовкой времени стал импрессионизм. В. Н. Прокофьев говорит о том, что импрессионисты вышли за рамки «нормального видения», которое игнорирует все изменяющееся слишком быстро или слишком медленно, и в системе которого человек чувствует себя «как дома»[123]. Тем не менее главным вкладом В. Н. Прокофьева в теорию времени следует считать его блестящую трактовку проблемы времени у постимпрессионистов, в особенности, у Сезанна, которая вызывает в памяти «диалектику одухотворения» Адорно. Называя время Сезанна «геологическим», Прокофьев отмечает, что этот французский художник «первым обратился к великим временным длительностям, превратив свои полотна в поле их убыстрения, сжатия, экспрессивной концентрации»[124]. Мир живет в своем собственном «нечеловеческом» ритме, как бы говорит нам искусство Сезанна, знаменующее собой окончательный отход от антропоцентризма эпохи Возрождения. Впрочем, употребляя термин «нечеловеческое», мы, конечно, несколько утрировали, «радикализируя» концепцию Прокофьева, чтобы показать роль Сезанна в «дегуманизации» времени, достигшей своего апогея в постмодернизме.

3.2. Борьба со временем.
Сущность «классического» решения проблемы времени

Далеко не всех философов и теоретиков искусства восхищали те негативные свойства времени, которые, впрочем, хорошо известны и постмодернистам. Бунт против времени зрел давно — как иначе назвать классицистические направления в искусстве Нового времени. Винкельман демонстрирует идеалистический подход к проблеме времени, когда говорит, что произведение искусство должно восприниматься мгновенно и без усилий, т. е. минуя время как ненужного, материального посредника[125]. «Мутный поток» нашей психической жизни — первооснова времени — не может быть единственной стихией человеческого духа. Искусство этого типа блестяще проанализировал А. Г. Габричевский на примере творчества Мантеньи. Пространственный или скульптурный

---

[123] Там же. С. 161.

[124] Там же. С. 171.

[125] *Винкельман И.-И.* Избранные произведения и письма / Пер. А. А. Алявдиной. М., 1996. С. 282.

идеал красоты был у Бодлера. Изменчивости, импрессионизму нашего фактического и «профанного» восприятия действительности многим хотелось противопоставить иное «идеальное» измерение (это касается не только постимпрессионистов). Даже если на некий короткий отрезок времени нам удается освободиться от суеты и мельтешения внешнего мира «вокруг себя», никому не под силу избавиться от «суеты», изменчивости нашей внутренней жизни. Этот «поток сознания» ассоциируется с тем «неподлинным», «профанным» временем, от которого хочет избавиться религиозная теория искусства (Г. Зедльмайр)[126]. Средневековое (в особенности византийское) искусство, а также искусство эпохи Возрождения являются яркими примерами этого творчества под знаком вечности. Впрочем, следует помнить о том, что не без влияния Шпенглера (опиравшегося в свою очередь на положения немецкой классической философии) сама идея времени, развития, истории нередко рассматривается как порождение «христианской эпохи». (Как известно, антологии текстов-первоисточников по философии истории традиционно начинаются с сочинений Августина и Флорского. О рождении этого «исторического времени» много писал А. Я. Гуревич[127].) В советской историографии с этой точкой зрения (невольно?) солидаризируется Б. Р. Виппер утверждая, что «на базе средневекового мировоззрения» возникает новое понимание времени как «ритмического и эмоционального потока в становлении образа»[128]. Первые признаки этого нового представления о времени Виппер видит уже у Плотина, «определяющего время как жизнь души, как некую духовную энергию». Дальнейшее развитие понятия времени Виппер связывает с концепцией «внутреннего человека» Августина, «анализирующего незнакомые античной философии оттенки субъективного переживания времени». В контексте этой философии Виппер рассматривает не только «идею становления в готической архитектуре», но и приемы рассказа и композиции в средневековом изобразительном искусстве, где «пространство понимается через время как некий одномерный поток». Подобная трактовка, возможно, содержит элемент модернизации (хотя Виппер и делает оговорку, что пространство и время не

---

[126] О проблеме времени в теории искусства Г. Зедльмайра см.: *Ванеян С. С.* Пустующий трон. Критическое искусствознание Ханса Зедльмайра. М., 2004. С. 93–104.

[127] *Гуревич А. Я.* 1) Время как проблема истории культуры // Вопросы философии. 1969. N 3; 2) Категории средневековой культуры. М., 1972.

[128] *Виппер Б. Р.* Введение в историческое изучение искусства. М., 2004. С. 243–244.

дифференцированы в сознании средневекового человека), она навеяна шпенглеровской картиной истоков фаустовской культуры или даже гегелевской «романтической» стадией в развитии Духа. (Виппер опирается на концепцию сукцессивного (средневекового) и симультанного (ренессансного) времени Дагоберта Фрея.) Московский искусствовед смело, хотя и не вполне аргументировано, игнорирует то, что именно вечность, а вовсе не время были главной «реальностью» для средневекового человека. Вопрос о сущности готики — особая тема, и мы не будем затрагивать ее в этой работе, тем более, что наши выводы по данной проблеме в целом совпали с концепцией Виппера. Отметим лишь, что не стоит ставить знак равенства между пониманием времени в эпоху готики и западным средневековьем в целом.

В работе «О категории времени в живописи кватроченто» И. Е. Данилова иллюстрирует свой анализ средневекового отношения ко времени интересным примером — «проблемой праздника». Согласно средневековой традиции, утверждает И. Е. Данилова, праздник — это остановка, пауза в земном, «тварном», «человеческом» времени. Прообразом праздника является седьмой день творения. Это отдых от неумолимого ускользания времени, напоминание о вечности как высшей и абсолютной реальности. Именно поэтому, подчеркивает И. Е. Данилова, для христианского праздника огромную роль играли не разрешения, как для языческого, а запреты: нельзя трудиться, грешить, нельзя действовать, находиться в движении, во власти потока времени[129]. Видимо не случайно, идея произведения искусства как праздника будет пользоваться влиянием в немецкой эстетике и искусствознании XX века.

Эпохой победы пространства над временем считается эпоха Возрождения. Картину этого периода сравнивали даже с фотографией, поскольку последняя как бы останавливает, «замораживает» время, передавая только одно пойманное объективом мгновение, и, следовательно, движение, создавая его упрощенную техническую концепцию как состоящего из отдельных застывших фаз процесса. Б. Р. Виппер в этой связи приводит высказывание Николая Кузанского, определяющего движение как «чередование неподвижных положений», а покой как «пограничный случай движения», и делает вывод, что человек Ренессанса мыслил движение как переход из одного неподвижного состояния в другое[130]. Леонардо, отстаивая превосходство живописи над временными искусствами (поэзией и музыкой), отмечает, что в живописи красота «не вынуждена рождаться

[129] *Данилова И. Е.* Искусство Средних веков и Возрождения. М., 1984. С. 80.

[130] *Виппер Б. Р.* Введение в историческое изучение искусства. С. 246.

и умирать», «изменяться, давая жизнь другому», как в «несчастной музыке», напротив, она остается в бытии[131]. Ощущение остановившегося времени в искусстве Возрождения многие социологически ориентированные истории искусства (например, А. Хаузер, И. И. Иоффе) интерпретировали как свидетельство скрытого господства аристократической, реакционной идеологии направленной против зарождающихся капиталистических отношений.

Опираясь на теорию «фиксированного взгляда» Лакана, и анализируя, в частности, известную картину Тициана «Вакх и Ариадна», к сходным выводам приходит крупный современный теоретик искусства Норман Брайсон[132]. Он доказывает, что подлинно реалистическое искусство (в отличие от ренессансного) находит в окружающей действительности не только абсолютное и истинное, но и случайное и изменчивое, что и является гарантией независимости подобного взгляда на мир от идеологии. При этом Брайсон экстраполирует свое заключение относительно природы ренессансного творчества на классическое искусство в целом. Картина классической эпохи, по Брайсону — это «сущностная копия» бытия, предполагающая переход остановившегося мгновения в вечность. Грех этого «старого реализма», отмечает Брайсон, заключается в том, что, подобно идеологии, он создает иллюзию вечного и неизменного «истинного мира», естественного порядка вещей. На наш взгляд, к словам Брайсона следует прислушаться. Его выводы близки нашим собственным впечатлениям о природе времени в искусстве, предшествовавшем кубизму. В самом деле искусство (вплоть до импрессионизма включительно) тяготеет к вечности, оно как бы специализируется на преобразовании времени в вечность. Оно ищет альтернативу профанному, «кинематографическому» времени, открывает его новые измерения и длительности. В этом отношении «внешняя», «поверхностная», всеми раскритикованная классификация Лессинга действительно сообщает нам нечто важное о сущности пространственных искусств, с той лишь поправкой, что последние вовсе не игнорируют проблему времени (это прекрасно понимал и сам Лессинг) — она является для них центральной, подлежащей «снятию» проблемой. Классическое искусство не уподобляется безжалостной фотографии, изготавливающей «посмертную маску» мгновению, (увековечивая и вместе с тем умертвляя его), оно переносит нас в область «сферического» («центрического») времени. (Наш термин «сферическое» время, с нашей точки зрения, удачно передает замкну-

[131] *Данилова И. Е.* Искусство Средних веков и Возрождения. С. 86.

[132] *Арсланов В. Г.* История западного искусствознания XX века. С. 587–589.

тый, циклический характер времени классических образов, не ускользающего безвозвратно, а «вечно возвращающегося» в рамах единой, идеальной модели мира.) Подобно тому, как любое, сконструированное художником, живописное пространство, согласно формалистической теории К. Гринберга, должно проецироваться на плоскость (холста), т. е. в известном смысле быть плоскостным, любая временная концепция классического искусства учитывает «вечность» как почти «материальное» и неизменное условие изобразительного искусства. Повторяем, что речь здесь идет не о фактической, материальной неподвижности художественного образа в живописи или скульптуре, а о таком построении художественной формы, которое предполагает существование этого образа в рамках «сферического времени». Означает ли это, что изобразительное искусство вообще «идеологично» и утопично по определению? Не является ли традиция паллиативных, компромиссных решений проблемы времени вплоть до искусства XIX в. (возможно даже в таких радикальных произведениях как «Смерть Сарданапала» Делакруа) подтверждением естественности этого тяготения пространственных искусств к «статическому» времени. Как известно, Ролан Барт в своей работе «Риторика образа» также исследовал проблему идеологического характера изображений. Барт утверждал, что в то время как «обыденное сознание, исходя из некоей мифологизированной идеи Жизни, склонно воспринимать изображение как инстанцию, сопротивляющуюся смыслу»[133], подлинной функцией денотации в любом изображении (т. е. доиконографической и доиконологической области первичного значения) является натурализация коннотаций (вторичных смыслов). Смысловая система насквозь пронизывает изображение: весь мир дискретных символов (коннотаций), замечает Барт, погружен в изображенный сюжет «словно в очистительную купель, возвращающему этому миру непорочность»[134]. Общество раличными средствами стремится остановить, зафиксировать ту плавающую систему означаемых, которая составляет основу всякого изображения (ведь любое изображение, по Барту, полисемично). Функция изображения, таким образом, в теории Барта, отличается двойственностью. Принципиально многозначное, оно в то же время служит своего рода алиби для содержащихся в нем идеологических коннотаций, путем «замораживания», остановки цепочки означаемых, напоминая этим функции «сферического» времени.

[133] *Барт Р.* Риторика образа // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1994. С. 297.

[134] Там же. С. 318.

5 Зак. 4294

3.3. Попытки синтеза. От классической теории искусства к постмодернистской

Разумеется, говоря о сферическом времени, мы не сказали ничего нового. А. Г. Габричевский в 20-е гг., когда была сформулирована его теория искусства, указывал, что в пространственных искусствах есть элемент повторяемости, поскольку в них «психический акт закреплен»[135]. Художественное произведение в представлении Габричевского — идеальный синтез психического и физического, духовного и материального, временного и пространственного, индивидуального и сверхличного, случайного и необходимого[136]. В искусстве, убежден Габричевский, создается нечто третье — не пространственное и не временное. При этом только на первый взгляд кажется будто время является единственной стихией человечекого духа, человеческой психики. Пространство связано с не менее глубокими пластами нашей психической жизни: непосредственная данность собственного непроницаемого, неизменного, трехмерного тела — прочный критерий восприятия внешнего физического мира (здесь выводы Габричевского начинают напоминать гештальтпсихологию). Представление о душе как субстрате душевной жизни, согласно Габричевскому, есть только перенесение вовнутрь принципа этой протяженности (пространственности). То, что пространство — не простое приспособление рассудка к практической деятельности (как считал Бергсон), а живое и творческое начало, Габричевский продемонстрировал в своем «сюрреалистическом» (до сюрреализма) анализе искусства Мантеньи, предвосхитившим позднейшие интерпретации творчества Магритта или Дали.

Сформировавшаяся под влиянием Шеллинга теория Габрического — «классический» ответ на интересующие нас вопросы. Конечно, теория, рассматривающая искусство как упраздняющий все различия и противоречия «философский камень» может показаться прекраснодушной и утопичной. Она является олицетворением той органицистской (тоталитарной) концепции произведения, с которой боролась Розалинд Краусс[137] и другие постмодернисты. Она несет отпечаток почти религиозной веры в совершенство мира и обладает гипнотической привлекательностью «классического взгляда на вещи».

---

[135] *Габричевский А. Г.* Указ. соч. С. 335.

[136] Там же. С. 331.

[137] *Краусс Р.* Указ. соч. С. 14.

Но если «синтез» Габричевского по сути еще остается в пределах классического искусствознания, какое решение проблемы может предложить нам современная, постмодернистская философия времени? Ее ключевым понятием становится понятие повторения. В «Предисловии» к своей книге «Различие и повторение» Жиль Делез признает, что различие и повторение заняли место тождества и противоречия гегелевской диалектики, которая и является главной мишенью, главным объектом критики в его работе[138]. Повторение у Делеза — метафора поэтического, неподвластное разуму, системе (гегелевской диалектике) хранилище особенного. «Голова», рассудок, полагает Делез — «орган» обменов (в научном языке каждый термин может быть заменен другим), в то время как «сердце» — «влюбленный орган повторения»[139]. Повторение — парадокс для рационального мышления, поскольку его можно себе представить как исключительное подобие, полную равноценность и вместе с тем это не противоречит сущностному различию между повторяющимися элементами. Повторение — основа лирического (в терминологии П. Сервена) языка, каждый незаменимый термин которого может быть лишь повторен. Повторение не подлежит обмену или замещению («невозможно подменить одного из близнецов, невозможно обменять свою душу»), критерием повторения является не обмен (критерий общности), но кража или дар.

Делеза восхищает, конечно, не механическое, стереотипное повторение (повторение Одинакового), а более глубокие структуры «скрытого», «замаскированного» повторения, «где смещается дифференциальное». Цель жизни, утверждает французский философ — добиться сосуществования всех повторений в пространстве распределения различий. С точки зрения Делеза, это блестяще удалось Уорхолу. (Вспоминается также минимализм или «серийное искусство.) Чем более стандартизированной становится наша жизнь, тем более связанной с ней должно быть искусство, чтобы «вырвать у жизни ту маленькую разницу», которая действует между различными рядами или уровнями повторения (привычки, памяти, смерти, потребления), например, обнаруживая под потреблением лязганье гебефренической челюсти, а под страшнейшими военными разрушениями — все те же процессы потребления. (Эту теорию Делеза можно сравнить с семиотической концепцией произведения искусства как столкновения различных кодов.)

---

[138] *Делез Ж.* Указ. соч. С. 9.

[139] Там же. С. 14.

«Вслед за Ницше мы открываем вневременное как более глубокое, чем время и вечность»[140], утверждает Делез, но это всего лишь один из тезисов его «негативной диалектики». В действительности, Делез выступает против исторического времени, антиисторизм у постмодернизма в крови, время же как таковое, как уже отмечалось — сердцевина хаотической концепцией мироздания Делеза, его хаосмоса. Но каким образом хаосмос Делеза включает в себя «повторение» или «вечное возвращение»? Дело в том, что, согласно Делезу, повторение никогда не является повторением «Одинакового», но всегда «Различного». Все, Одинаковое, Тождественное, Подобное, Равное, Я, Мыслящий субъект не включаются в вечное возвращение[141]. Возвращается лишь несходное, различное, избыточное, поэтому вечное возвращение в конечном счете и есть хаос. При этом, важно подчеркнуть, что анархическая система Делеза направлена в будущее, можно сказать, что в известном смысле она носит революционный характер. Она вневременна лишь в том смысле, что всегда борется против *этого* времени в пользу того, которое придет. «Вечное возвращение касается только нового, произведенное при условии нехватки, посредством метаморфозы. Но оно не возвращает ни условия, ни агента действия. <...> Это повторение от избытка, уничтожающее нехватку и становление-равенство. Оно само — новое, полная новизна»[142]. Этим концепция «вечного возвращения» Делеза отличается от чрезвычайно влиятельной в современном искусствознании концепции матрицы Розалинд Краусс. Революционная риторика, акцент на новизне не присущи ее текстам, которые можно отнести к консервативному или охранительному направлению современной мысли. Конечно, и сам Делез непоследователен: не случайно, утверждая, например, что любая революция в то же время является реставрацией, включает элемент повторения, поэтому французские революционеры и возомнили себя воскресшими римлянами. И все же историки культуры вполне обосновано подчеркивали связь «Различия и повторения» (1969) с бурными событиями 1968 г. во Франции. Мы пытались продемонстрировать это на примере концепции «вечного возвращения» как производства «совершенно отличного». В свою очередь матрица Краусс, при всей схожести методологии этого американской исследовательницы и французских постструктуралистов, представляется более формалистической, детерминистской и даже тоталитарной концепцией. Близкой Краусс оказывается по сути отрицающая случай филосо-

[140] *Делез Ж.* Указ. соч. С. 11.

[141] Там же. С. 358.

[142] Там же. С. 119.

фия Батая[143]. Краусс ссылается на книгу Жана-Франсуа Лиотара «Дискурс/фигура», увидевшую свет через два года после опубликования «Различия и повторения», в которой Лиотар пытается решить ту же проблему «синтетического» времени, «вечного возвращения», которая знакома нам по книге Делеза. Если матрица есть не только процесс разрушения формы, но и производство «плохой формы», рассуждает Лиотар, то каким образом она может сохранить свою идентичность и «одинаковость» (sameness) во времени?[144] Матрица — это сама изменчивость, которая в то же время является средством принудительного и неизменного повторения. Лиотар объясняет это тем, что матрицу следует рассматривать как форму, в которую «поймано» желание, форму, которая есть одновременно трансгрессия формы. Матрица или «бесформенное» уничтожает различия между предметами, преодолевает противоречия и соединяет во времени логически несовместимые ситуации. Примером работы матрицы, указывает Лиотар, может служить описанное Фрейдом навязчивое сновидение одного из его пациентов, условно названное им «Ребенка бьют», в котором идентичности ребенка, отца и наблюдателя (т. е. объекта насилия, его субъета и зрителя) смещаются, полностью сливаясь друг с другом[145].

В изложении Краусс матрица становится неким всемогущим, абсолютно непостижимым для человека божеством хтонического мифа. Вслед за сюрреалистами, Краусс считает «символическое», «интеллектуальное» измерение искусства наиболее коррумпированным, ненадежным, доверяя лишь свободной от человеческой субъективности материи. Теория матрицы («бесформенного») в поздних работах Краусс приобретает черты идеологии, описания господствующей стихии мироздания, его подлинной (кто сказал, что постмодернисты отказались от этой категории?) первоосновы. Исключая различия, являясь воспроизведением одного и того же разрушения, матрица становится почти тоталитарной моделью мира, напоминающей борьбу формы и бесформенного в философии Плотина, с той лишь разницей, что Краусс, в отличие от античного мыслителя, выступает на стороне бесформенного. В этом контексте концепция повторения превращается в важную составляющую идеологии консерватизма.

Теория времени Краусс (в том виде, в которой она изложена, к примеру, в книге «Бесформенное. Руководство для пользователя») отличается

---

[143] *Bois Y.-A., Krauss R. E.* Op. cit. P. 64.

[144] Ibid. P. 108.

[145] Ibid. P. 104–106.

двойственностью. Во многом эта теория следует запутанной «диалектике» различия и повторения Делеза. На первый взгляд, концепция пульса Краусс создана лишь для разрушения «хорошей формы», гештальта[146]. «Ритм шока», «пульс» не просто напоминают субъекту о его грядущем исчезновении: они предполагают временное исчезновение субъекта в настоящем — своего рода репетицию его исчезновения в будущем. Но Краусс не отказывается и от такого важного инструмента производства бессмысленного как повторение. В данном случае это повторение, в которое врывается ничто (различие)[147]. Это недиалектическая модель мерцающего или пульсирующего времени, понимаемого абстрактно, асоциально, «биологическая» или «психоаналитическая» модель, в которой единственной альтернативой повторению остается смерть, ничто.

Несколько иначе расставлены акценты в ранней книге Р. Краусс «Пути современной скульптуры» (1977). В предисловии к данной работе Р. Краусс говорит о том, что скульптуру следует рассматривать не только в контексте проблемы пространства, но и времени. Именно эту задачу ставит перед собой Р. Краусс, не упоминая при этом ни одного из своих предшественников (за исключением «намекавшего» на подобную возможность Лессинга), видимо считая себя первооткрывателем данной проблематики. Проблема времени, впрочем, становится лишь одной из центральных тем данной книги, и ее решению уделяется не так много места и внимания, как хотелось бы. Важным аспектом этой проблемы на страницах книги Краусс предстает и тема повторения. Например, в творчестве Родена повторение — это отрицание принципа пространственно-временной уникальности, условия логической наррации[148]. Время, таким образом, противоречит логической последовательности рассказа (прогресса), солидаризируясь с материальным, неинтеллигибельным остатком бытия. Как и для Адорно, главная цель Краусс — борьба с идеализмом, поскольку временное для Краусс фактически является синонимом материального[149]. Скульпторы-идеалисты (футуристы, конструктивисты, Г. Мур, Э. Каро и др.) пытались объединить различные точки зрения в едином композиционном решении, идеальной модели, включающей и «примиряющей» все разрозненные проекции времени. Это мгновенное, одномоментное восприятие искусства (попытка скульптора-формалиста Энтони Каро распространить правила живописи на скульптуру), означа-

---

[146] См., например: *Bois Y.-A., Krauss R. E.* Op. cit. P. 135–136.

[147] Ibid. P. 161–165, 219–223.

[148] *Krauss R. E.* Passages in Modern Sculpture. P. 17.

[149] Ibid. P. 282–283.

ющее существование некоего «момента истины», когда в «вечном настоящем» сходятся все смысловые ряды, и является для Краусс символом старого, идеалистического миропонимания, с которым борется современная скульптура[150].

Понятие различия также незримо присутствует в книге Краусс. Мгновенное, одномоментное восприятие искусства у формалистов (словно бы воскрешающее упоминавшуюся выше точку зрения Винкельмана), исключает то, что Делез вкладывал в понятие различия. Символом нового понимания времени в искусстве Краусс считает разрушающийся в силу естественных причин «Спиральный причал» Роберта Смитсона, произведение лэнд-арта. Интерпретация Краусс многих работ этого направления (например, «Сдвига» Ричарда Серры) вызывает ощущение дежа-вю, благодаря настойчивым ассоциациям с риторикой кубизма[151].

Именно кубизм является подлинной революцией в осмыслении проблемы времени, знаменующей переход от классического искусства к современному. На наш взгляд, кубизм уже содержит в себе постмодернистскую концепцию времени — основу постмодернистской философии. Многие страницы «Различия и повторения» Делеза напрямую отсылают к кубистической живописи. Если у репрезентации (классического мировоззрения), указывает Делез, «только один центр, единственная убегающая перспектива», то «движение включает множество центров, смещение перспектив, путаницу точек зрения, сосуществование моментов, которые сущностно деформируют репрезентацию»[152]. При этом вовсе не простое умножение репрезентаций и точек зрения является, по Делезу, главной особенностью данного механизма: каждая составляющая репрезентации должна быть деформирована, отклонена, вырвана из своего центра[153]. Многие исследователи кубизма отмечают, что принципиальным является не тот факт, что кубизм Брака и Пикассо отрицает законы линейной перспективы. Революционное значение кубизма следует видеть, прежде всего, в том, что он отрицает стабильное положение зрителя. Если ренессансная линейная перспектива утверждает наличие «правильной» точки зрения, кубистическая картина предполагает постоянное смещение этой точки зрения, ее эфемерность. Таким образом, утверждается и эфемерность зрителя, который словно ускользает из

[150] Ibid. P. 200.

[151] См., например: *Краусс Р.* Ричард Серра: перевод // Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. М., 2003.

[152] *Делез Ж.* Указ. соч. С. 78.

[153] Там же.

мира[154]. (В этой связи можно сослаться на мнение современного историка искусства Нила Кокса[155].) Кубизм достигает этого нового понимания времени ценой дезинтеграции «Я» и телесности, отказываясь от четких геометрических форм, и тем самым разбивая то идеальное зеркало, которым в действительности являлась картина классической эпохи, доставлявшая ее зрителям нарциссическое удовольствие[156].

Одно из главных достоинств «Путей современной скульптуры» заключается в том, что, рассуждая о проблеме времени, Краусс сумела увидеть то, что за революцией в данной области скрывается новое представление о человеке. Эта книга привлекает, прежде всего, тем, что, в отличие от более поздних работ Краусс, она в большей степени является критикой (рационализма), чем аффирмацией (утверждением новой постмодернистской идеологии). Вместе с тем противостояние классического и современного представлений о времени рассматривается Краусс в рамках ее «естественнонаучного», абстрагированного от исторического и социального контекста подхода, превращая постмодернизм в новую догму, не признающий альтернатив тотальный «стиль эпохи». Этот упрек, впрочем, можно переадресовать многим теоретикам этого направления. Наше время, которое, по-видимому, уже нельзя назвать «эпохой постмодерна», пользуясь в том числе и временной дистанцией, отделяющей нас от последней, должно дать критическую оценку постмодернистской философии, обладая собственным взглядом, в том числе и на проблематику, представленную в данной работе.

3.4. Проблема времени в теории минимализма

В теории современной скульптуры полемика вокруг проблемы времени разгорелась после выхода в свет знаменитой статьи Майкла Фрида «Искусство и объектность» (1967), утверждавшей, что воздействие любого произведения пространственных искусств должно быть «мгновенным» (instantaneous) и непосредственным (произведение «присутствует»

---

[154] Предшественниками кубистов в этом отношении могут быть названы импрессионисты. Так, например, И. Е. Данилова отмечает, что в картине Ренуара «Бал в Мулен де ла Галет» «Ренуар» (т. е. художник/зритель) «как бы сам движется мимо натуры», находится во временном потоке (*Данилова И. Е.* Судьба картины в европейской живописи. СПб., 2005. С. 66).

[155] *Cox N.* Cubism. London, 2000. P. 126–129.

[156] *Kuspit D.* Signs of Psyche in Modern and Postmodern Art. Cambridge, 1995. P. 42–50.

в каждый момент времени, хотя его восприятие, разумеется, не исчерпывается каким-либо одним мгновением)[157]. Подобная идеалистическая (если не сказать классицистическая) установка Фрида была подвергнута критике в уже рассмотренной работе Розалинд Краусс «Пути современной скульптуры» (1977), ознаменовавшую собой отход от формализма Гринберга-Фрида. И, наконец, в своей книге «То, что мы видим, то, что смотрит на нас» (1992) Жорж Диди-Юберман в своем анализе минималистской скульптуры (в отличие от ранней Краусс) использует уже не только понятие повторения, но и введенную Жаком Деррида категорию различия.

Наиболее существенной чертой текстов Диди-Юбермана, с нашей точки зрения, следует считать возрождение концепции условного, принципиально двусмысленного пространства искусства, восходящей к Аристотелю и Канту, но приобретающей новый смысл в рамках той «религиозной» проблематики присутствия, которую исследует французский автор. При этом важно подчеркнуть, что Диди-Юберман опирается на традиции Франкфуртской школы, уникальная роль которой в интеллектуальной истории XX в. заключается в том, что центральную для постмодернизма проблему критики проекта Просвещения представители Франкфуртской школы рассматривали, не теряя связи с рациональным историческим методом.

Например, Диди-Юберман постоянно апеллирует к концепции диалектического образа Вальтера Беньямина. Минималистские объекты, по его мнению, это мерцающие, пульсирующие, одновременно присутствующие и отсутствующие, возникающие и исчезающие образы, неподвластные мгновенному настоящему. Объясняя свою теорию, Диди-Юберман обращается к метафоре огня, к которой любили прибегать Беньямин и Адорно при анализе искусства. Истина есть содержание красоты, по Беньямину, но это содержание «показывается не в обнажении — скорее уж в процессе, который можно было бы охарактеризовать по аналогии как сгорание покрова...»[158]. Произведение, которое, сгорая, обнажает все новые пласты, является, таким образом, ключевой метафорой, проясняющей временное бытие искусства.

Вместе с тем Диди-Юберман не просто говорит о постоянном смещении образов в рамках, например, минималистского куба, он видит в этом

[157] *Fried M.* Art and Objecthood // Art in Theory. 1900–1990 / Ed. by Ch. Harrison, P. Wood. Oxford, 1993. P. 832.

[158] *Диди-Юберман Ж.* То, что мы видим, то, что смотрит на нас / Пер. А. В. Шестакова. СПб., 2001. С. 152.

смещении элемент повторения или определенный ритм: «Всюду то анадиоменовское биение, которое вызывает чередование прилива и отлива; всюду уход в глубину и явление из глубин. Некий танец всюду — даже в черном стальном кубе или параллелепипеде высотой приблизительно метр восемьдесят»[159]. Куб Тони Смита то отпускает, то притягивает — как в игре с катушкой — вертикальные и горизонтальные доминанты: он кажется стоящим как человеческая фигура или лежащим как гроб, притягивая образы смерти и жизни одновременно[160].

Куб предстает светским, «специфическим» тавтологичным объектом, заключительным этапом процесса демифологизации искусства, принадлежащим пространству чистой визуальности. С другой стороны, он же относится к сфере ауратичных символов, квазирелигиозных образов, смысл которых не поддается полной визуализации, подобно аллегории Беньямина. Смысл минималистской скульптуры, по Диди-Юберману, определяется ритмическим чередованием этих двух начал в рамках диалектического образа, занимающего позицию «двойного отрицания». Этот смысл ни в коем случае не является *суммой* указанных аспектов (веры и тавтологии, согласно Диди-Юберману). Акцент должен быть сделан на самом процессе формообразования или деформации, освобождающем нас от власти догматического мировоззрения, будь то идеология формализма (модернизма) или религиозная ортодоксия. Целью этой диалектики не является закрепощение образа средствами новой риторики, она не содержит *синтеза* без конца трансформирующихся во взгляде противоречивых аспектов произведения[161].

В этом контексте на первый план выходит проблема времени, первоочередной задачей становится исследование характера повторения в теории Диди-Юбермана. Для этого следует вспомнить, какие концепции повторения нам знакомы, что мы знает об этом понятии.

Прежде всего, можно вспомнить биологическое или физическое повторение — например, пульс, сокращающееся и расширяющееся легкое, бьющееся сердце, приливы и отливы, смена дня и ночи. Диди-Юберман и Розалинд Краусс часто используют подобные сравнения при анализе современного искусства, что делает их работы похожими на естественнонаучные объективистские трактаты. Основой для применения этих биологических метафор часто служит философия психоанализа. Как известно, в своей книге «По ту сторону принципа удовольствия» Фрейд назвал

[159] *Диди-Юберман Ж.* Указ. соч. С. 100.

[160] Там же. С. 111.

[161] Там же. С. 99.

повторение или влечение к смерти важнейшим свойством органической материи. Человек был «мертвым» (до своего рождения) и будет мертвым, и все его влечения, включая любовное чувство, являются бессознательным стремлением к этому первоначальному состоянию покоя. Любой поиск новизны, тяга к обновлению, по Фрейду, содержит в себе стремление восстановить прежнее состояние. Спроецированная в сферу гуманитарных и социальных наук теория Фрейда пришлась по вкусу представителям неоконсерватизма, отрицающим прогресс и развитие, а зачастую и саму категорию смысла в данной области знания.

С другой стороны, понятие повторения является ключевым при описании жизни традиционных обществ, дефицита инновационного потенциала, мифологического сознания (сущность мифа, как известно, и есть повторение). Теодор Адорно использовал понятие повторения, анализируя тему несвободного труда, и даже выступил против фетишизации категории игры в гуманитарных науках на том основании, что оно также содержит элемент повторения[162]. В философии времени Жоржа Батая повторение — также отрицательное понятие[163].

Но теоретики постмодернизма игнорировали данные «социальные» аспекты повторения. Напомним, что у Жиля Делеза повторение — метафора поэтического, неподвластное разуму, системе (гегелевской диалектике) хранилище особенного. Оно никогда не является повторением «Одинакового», но всегда «Различного».

Вернемся к Диди-Юберману и обратимся к его концепции повторения в минималистской скульптуре. Повторение, которое тут действует, по его мнению, означает уже не серийную уверенность, но тревогу, связанную с некоей потерей. Видеть, по Диди-Юберману, значит терять. «Быть может, в тот самый момент, когда катушка — как видимый объект — оказывается способной ритмично исчезать, она и становится зрительным образом»[164]. (Знаменитый пример Фрейда с ребенком, играющим с катушкой и постигающим, согласно теоретикам постмодернизма, суть мира, в сердцевине которого находится различие.)

Проблема различия в изобразительном искусстве была осмыслена в средневековой теории образа и связанной с ней концепцией времени. В своей работе «Образ и культ. История образа до эпохи искусства» Ханс Бельтинг указывал, что в Средние века настоящее время находилось между реальностями гораздо более высокого ранга: прошедшим и

[162] *Адорно Т. В.* Эстетическая теория / Пер. А. В. Дранова. М., 2001. С. 452–453.

[163] *Батай Ж.* Указ. соч. С. 110.

[164] *Диди-Юберман Ж.* Указ. соч. С. 63.

будущим откровением Бога в истории[165]. Отсюда проистекает двойственность религиозного образа — символа того, что может быть познано лишь опосредовано.

С одной стороны, икона обладает эффектом присутствия, воздействуя как личность и даря переживание личной встречи, являясь чем-то большим, чем изображение субъективного вымысла. Этим «объективные» средневековые образы коренным образом отличаются от субъективного «искусства», возникшего в эпоху Возрождения. Считалось, что изображенный был более причастен к созданию иконы, чем сам художник[166]. Поэтому представляется вполне логичным, что английское издание книги Бельтинга носит название «Подобие и присутствие». С этой проблематикой связана главная интуиция книги Диди-Юбермана, отразившаяся в ее названии. Диди-Юбермана интересует активность, «портретность» формы, «то, что смотрит на нас», он проводит параллели между восприятием современного искусства и чувствами верующего, которому кажется, что сам его Бог, Иисус Христос на своем чудодейственном портрете «поднимает на него глаза»[167]. Выступая с критикой рационализации или нейтрализации этой темы присутствия в искусстве теологами и искусствоведами, стремившимися «закабалить образ средствами собственной риторики», Бельтинг и Диди-Юберман являются представителями одной эпохи в искусствознании. Видимо не случайно обе книги, о которых идет речь («Образ и культ» и «То, что мы видим...») были изданы в начале 1990-х гг.

С другой стороны, споры вокруг проблемы религиозного образа в эпоху иконоборчества выявили старое противоречие между репрезентацией и присутствием, опосредованным и непосредственным. Ставшая канонической точка зрения должна была учитывать *различие* между образом и оригиналом, предполагающее особую философию времени. Образ в христианской традиции — это образ вне жизни, образ «живого мертвеца» вне времени, раздваивающийся между свершившимся и грядущим откровениями, бывшим и грядущим присутствием Бога в жизни человека. Это напоминает диалектику присутствия и различия у Деррида: «Я отказываюсь от моей жизни в настоящем, от моего действительного конкретного существования, дабы меня признали в идеальности истины и ценности»[168].

---

[165] *Бельтинг Х.* Образ и культ. История образа до эпохи искусства / Пер. К. А. Пиганович. М., 2002. С. 24.

[166] Там же. С. 26.

[167] *Диди-Юберман Ж.* Указ. соч. С. 127.

[168] *Деррида Ж.* О грамматологии / Пер. Н. Автономовой. М., 2000. С. 293.

Икона имеет ряд «скульптурных» признаков, по справедливому замечанию Бельтинга[169]. Не обладая собственным *изобразительным* пространством, она является лишь фигурой, своего рода скульптурой. Бельтинг подчеркивает пространственное бытие иконы как объекта, сближающее ее со скульптурой.

Минимализм (который часто вообще не относили к «скульптуре», используя термин «искусство объекта», тем не менее) может рассматриваться как исследование специфических свойств скульптуры как вида искусства и даже как квинтэссенция этих свойств. Прежде всего, минимализм анализирует проблему присутствия, эту «вечную» проблему скульптуры. Достаточно вспомнить миф о Пигмалионе: сверхзадачей скульптуры всегда было соперничество с Творцом, созидание новой жизни или объекта, существующего по своим собственным законам (будь то Галатея, Франкенштейн или робот-автомат)[170]. В своей книге S/Z Ролан Барт указывал, что, когда после смерти Сарразина Замбинелла перекочевывает из статуи на живописное полотно, тем самым усмиряется некое *опасное* начало, таящееся в скульптуре: «Статую можно обойти кругом, можно заглянуть в ее полость, одним словом у нее есть *глубина*; она как бы манит, просит, чтобы ее посетили, исследовали, проникли внутрь; в идеальном случае предполагается полнота и истина *чрева* статуи (вот почему опустошенность и выхолощенность этого чрева так трагичны). Сарразину мнится, что совершенная статуя лишь покров, под которым укрывается реальная женщина...»[171]. Теоретики скульптуры подчеркивали, что естественным объектом скульптуры как телесного, трехмерного искусства является изображение человека. Минималистские кубы высотой в метр восемьдесят действительно (как было отмечено Майклом Фридом) имеют антропоморфный статус как проекции нашего телесного эго вовне и вместе с тем символизируют его уничтожение (ящики-гробы). Развивая тезис Р. Барта, можно заметить, что опустошенность и выхолощенность чрева минималистских кубов трагичны, поскольку последние не до конца расстались с антропоморфным статусом скульптурного объекта. Как симулякры первоначального блока камня, нерасчлененного объема, лишенного пластической формы минималистские кубы являются нулевой степенью скульптуры, объемом-местом без пространства. Они синтезируют различные жанры скульптуры — портрет, статуя,

---

[169] *Бельтинг Х.* Образ и культ... С. 302, 543.

[170] См., например, теорию Джека Бернхэма: *Krauss R. E.* Passages in Modern Sculpture. P. 209–211.

[171] *Барт Р.* S/Z. С. 189.

надгробие, памятник — обладая иммунитетом по отношению к каждому из них в отдельности.

Шеллинг говорил, что всякое значительное произведение пластики само по себе есть некое божество, хотя бы для него и не существовало имени. Особенная задача скульптуры и есть, по Шеллингу, изображение неразличимости или полного тождества идеального и реального, которое может присутствовать только в божественных естествах[172]. Минимализм в интерпретации Диди-Юбермана (с ее акцентом на проблеме различия) опровергает данное определение Шеллинга в той его части, где говорится о тождестве реального и идеального. Минималистские объекты сочетают в себе миф и современность, «духовное» (невидимое) и визуальное, присутствие и отсутствие. Но их зритель уже не остается в мире один на один с самим собой, как было, по Бельтингу, в «эпоху искусства», когда образы не могли продемонстрировать ничего иного кроме истин, которые им приписывает зритель[173]. В искусстве проявляется то спасительное «нечеловеческое», о котором писал Адорно, объединяя в своей «Эстетической теории», вслед за Беньямином и Хайдеггером, мир техники, архаических образов и современного искусства. В этом отношении Шеллинг, говоривший о божественном и, следовательно, абсолютно Ином, «нечеловеческом» в скульптуре, уловил нечто важное относительно ее сущности[174].

Майкл Фрид первым назвал тему присутствия центральной для минимализма: «В отстраненности от такого рода объектов нет, как мне кажется, радикального отличия от отстраненности или поглощенности безмолвным присутствием другого человека»[175]. Это присутствие квазисубъекта отнимает у минималистского куба темпоральную стабильность. Фрид подчеркивает, что длительность (duration), бесконечность времени становится главной проблемой минимализма, которую американский теоретик связывал с обыденным или театральным временем[176]. Разумеется, Фрид не утверждает, что произведения Энтони Каро, Дэвида Смита или Кеннета Нолэнда (т. е. художников, творчество которых представляет собой, по

---

[172] *Шеллинг Ф. В.* Указ. соч. С. 390–391.

[173] *Бельтинг Х.* Образ и культ... С. 516.

[174] «Но в Ниобе искусство само открыло эту тайну тем, что оно показывает высшую красоту в смерти, причем оно позволяет лишь в смерти добиться *того* спокойствия, которое свойственно одной лишь божественной природе, *для смертной же* природы недостижимо; этим как бы указывается, что в отношении к смертному переход красоты к высшей жизни должен проявиться как смерть» (*Шеллинг Ф. В.* Указ. соч. С. 395).

[175] *Диди-Юберман Ж.* Указ. соч. С. 102.

[176] *Fried M.* Art and Objecthood. P. 832.

его мнению, полную противоположность минимализму) вообще не требуют времени для своего восприятия. Но он настаивает на том, что в каждое мгновение их произведения полностью раскрыты (wholly manifest), создавая иллюзию, что некий идеальный зритель мог бы постичь их смысл до самых его глубин мгновенно[177]. Это модернистское искусство Каро или Нолэнда отличается от минимализма двумя основными свойствами — абсолютным присутствием в настоящем (presentness) и мгновенностью (instantaneousness). Для описания минималистских объектов Фрид использует иной термин — presence (присутствие).

Роберт Смитсон остроумно назвал концепцию Фрида новым классицизмом. Действительно, по мнению, например Б. Р. Виппера, «классическое искусство ставит своей целью изображение одного-единственного момента движения, одновременность всех функций движения...»[178]. Но Фрид, конечно, не просто воспроизводит эту концепцию симультанного и центростремительного классического искусства. Он интуитивно пришел к той постмодернистской диалектики присутствия и отсутствия, которую разрабатывали Хайдеггер и Деррида. Так, в «Истоке художественного творения» Хайдеггер писал: «Несокрытость сущего никогда не бывает неким только наличествующим состоянием <...> Сущностью истины, т. е. несокрытости, правит отвергающая неприступность»[179]. Время минималистских объектов одновременно наступающее и уходящее, приближающееся и удаляющееся (both passing and to come, simultaneously approaching and receding)[180]. Его нельзя приравнять к сукцессивному времени Средних веков или кватроченто. Это нелинейное, двойственное, «время потери», как назвал его Диди-Юберман. На первый взгляд, минималистские кубы с их промышленными материалами, символизирующими «вечное настоящее», призваны сопротивляться времени[181]. Их «время» сродни «временному измерению» в творчестве Мантеньи с его окаменевшими фигурами в интерпретации А. Г. Габричевского: оно напоминает процесс воспоминания, «когда личность утрачивает рассудочную опору протяженности, душа как-то яснее переживает себя именно как единый, непрерывный процесс, для которого границы прошлого, настоящего и будущего незаметно стираются. В такие минуты оцепенения часто проносятся в

---

[177] Ibid.

[178] *Виппер Б. Р.* Итальянский Ренессанс. Курс лекций: В 2т. М., 1977. Т. 1. С. 77.

[179] *Хайдеггер М.* Исток художественного творения // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.: Трактаты, статьи, эссе. М., 1987. С. 291–292.

[180] *Fried M.* Art and Objecthood. P. 832.

[181] *Диди-Юберман Ж.* Указ. соч. С. 35.

душе какие-то знакомые, но совершенно неуловимые образы; подобные состояния легче всего доступны музыке; в творчестве Мантеньи мы уже определенно имеем дело с моментом музыкальным, временным»[182]. Это интерпретация 1919 г. предвосхищает теорию сюрреализма, основанную на «Толковании сновидений» Фрейда. Человек «теряет чувство времени, вернее перестает его пространственно измерять, когда глаза его перестают воспринимать реальный мир и как бы бессмысленно вперяются в одну точку»[183]. Приемы «оживления» окаменевших фигур Мантеньи, которыми пользуется А. Г. Габричевский, напоминают способы оживления минималистских кубов Диди-Юбермана.

Принцип «одно после другого» Дональда Джадда действительно напоминает средневековую сукцессивную концепцию времени, вместе с тем лишившись ее основного признака — повествовательной связности (смысла). Но в интерпретации Диди-Юбермана минималистские объекты выходят за рамки этой концепции, которую Майкл Фрид, в отличие от Джадда, связывает не с новейшей философией, а с бессмысленностью нашего повседневного опыта или природой (т. е., по Фриду, антитезой искусства)[184]. Повторение Диди-Юбермана — это вечное возвращение «Другого» Делеза, анадиоменовское биение, основанное на повторении без уверенности, повторении потери как постоянного колебания между присутствием и пустотой, видимым и невидимым. В этом смысле «время» минимализма — это не то «реальное» или профанное время, например, какого-нибудь хэппенинга или разрушающегося в силу естественных причин «Спирального причала» Роберта Смитсона, о котором писала Розалинд Краусс[185].

Книга Диди-Юбермана посвящена не столько минимализму, сколько вообще философии визуального восприятия, вне зависимости от объекта нашего взгляда[186]. Простейшие минималистские объекты как высшая ступень редукционизма в искусстве, в которых «форма» растворяется в чистом зрении, в конечном счете, послужили Диди-Юберману блестящей, но все же лишь иллюстрацией того, что наше зрение невозможно свести к чисто оптическим феноменам. В тексте Диди-Юбермана происходит странная метаморфоза: визуальное в нем становится эстетическим (хотя, разу-

---

[182] *Габричевский А. Г.* Указ. соч. С. 350.

[183] Там же.

[184] *Fried M.* Art and Objecthood. P. 827.

[185] *Krauss R. E.* Passages in Modern Sculpture. P. 282–283.

[186] Подробнее о взглядах Диди-Юбермана см.: *Шестаков А. В.* Предписание видеть // Диди-Юберман Ж. Указ. соч. С. 240–254.

меется, не в «строгом», кантовском понимании этого понятия). Диди-Юберман не использует этого термина для объяснения своего метода, но своеобразная «эстетика» господствует в его философии взгляда, подобно тому, как политика пронизывает собой все сферы жизни тоталитарного общества. Многозначность, неуловимость формы, без конца меняющейся во времени, ее удаленность и ауратичность, благодаря которым нечто важное всегда остается за пределами досягаемости наших органов чувств, соответствует нашим представлениям об эстетическом, равно как и понятие условности, сквозь призму которого Диди-Юберман и воспринимает ритуальное, мифологическое измерение художественного образа. Согласно Беньямину эстетика возникла из ритуала. Диди-Юберман предлагает нам такое расширительное толкование эстетического опыта, которое включает в себя мифологическое, «мистическое» измерение, не впадая от него в зависимость. Эта важнейшая «религиозная» составляющая нашей жизни, таким образом, лишь на первый взгляд была утрачена в современном искусстве[187].

Значение работы Диди-Юбермана о минимализме, по нашему мнению, заключается в том, что в ней удалось, избегая крайностей и догматизма как светского культа «чистой визуальности» модернизма, так и мифологического в своих основах постмодернизма, выйти за рамки этих направлений и сделать шаг в сторону некоей новой парадигмы искусства и искусствознания, сделав тем самым важный вклад в определение современного этапа развития культуры.

[187] См., например: *Чечот И. Д.* Уорхол-иконописец // Материалы конференции «Энди Уорхол Симпозиум». СПб., 2001.

Глава IV

Клемент Гринберг как теоретик искусства. Проблемы формалистической теории искусства

1. К. Гринберг и американская теория современного искусства 1960-х гг.

Карьера Клемента Гринберга как художественного критика и теоретика искусства началась со статьи «Авангард и китч» (1939) — одного из самых известных текстов в истории современного искусства. Еще предстоит показать, что этот казалось бы утративший свою актуальность памятник отошедшей в прошлое эпохи 30-х гг. предвосхищает современную ситуацию в культуре, в том числе и проблематику постмодернизма. «Авангард и китч» на долгие годы вперед определил политику культурных институтов США по отношению к современному искусству. Этот текст сохраняет свою (почти магическую) власть и над теми течениями в современном американском искусствознании, которые не признают ни формализм, ни авторитет самого Гринберга.

Гринберг предваряет основную часть «Авангарда и китча» вводными замечаниями (напоминающими рассуждения Ленина о «двух культурах») о странном сосуществовании авангарда и китча якобы в рамках одной культуры[1]. Данную проблему Гринберг предлагает рассматривать в широком социальном и историческом контексте. Первый же раздел эссе Гринберга открывается панорамной картиной кризиса современной культуры, вполне шпенглеровской по своему духу, причем это сходство с работами немецкого философа только усиливается из-за постоянных ссылок на эллинизм как близкий аналог современного кризиса. В ходе своего развития цивилизации, по мнению Гринберга, становится все сложнее обосновывать органичность и закономерность той или иной своей формы[2]. Религия, авторитеты, традиция, стиль — все оказывается под вопросом. Сложные, требующие решения проблемы остаются за рамками искусства, в то время как художники упражняются в шлифовке мелких деталей, механически повторяя старые образцы. Какой же выход видит Гринберг из сложившейся ситуации? Этот выход, по Гринбергу, действительно существует: американский критик связывает его с движением авангарда. Можно

---

[1] *Greenberg C.* Art and Culture. London, 1973. P. 3.

[2] Ibid. P. 3–4.

предположить, что теория Гринберга о спасительной роли авангарда вырабатывалась не без влияния культурологии Тойнби, гораздо более близкой Гринбергу, чем пессимистический «Закат Европы». В отличие от Шпенглера, Тойнби считал, что пережив эпоху своего расцвета культура не обречена на умирание, причем ответить на новые вызовы времени должна элита общества, творческое меньшинство[3]. Главную угрозу цивилизации Тойнби видит во «внутреннем пролетариате», разрыве между культурой элиты и основной массы населения[4]. Видимо, не случайно, что именно этому разрыву между массовой и элитарной культурой, между авангардом и китчем и посвящена статья Гринберга.

Сверхзадачей этого текста Гринберга можно считать интерпретацию авангарда в неоконсервативном духе. В самом деле, признает Гринберг, первые представители богемы или первые авангардисты испытывали некоторую симпатию к революционным идеям, противопоставляя себя буржуазии, хотя и были внутренне аполитичны[5]. Но в дальнейшем, процесс отчуждения авангарда от общества привел к тому, что представители современного искусства стали полностью индифферентны к политике (как к буржуазной, так и революционной). Идея революции осталась где-то внутри общества как часть идеологической борьбы, с которой современное искусство не хочет иметь ничего общего. Эксперимент перестал быть целью авангарда, который в условиях идеологического противостояния просто пытается *сохранить* культуру «в движении»[6]. Полностью эта охранительная, консервативная сущность позиции Гринберга выявляет себя в конце статьи, где американский критик прямо пишет о том, что от социализма (читай — от будущего) мы ждем не новой культуры, а сохранения той живой культуры, которой мы обладаем в данный момент[7]. Развитие культуры, в не меньшей степени, чем развитие науки или промышленности, предостерегает Гринберг, ведет к разрушению того общества, которое и создало предпосылки для этого развития. Эти мрачные прогнозы Гринберга совпадают с теориями неоконсерватизма Арнольда Гелена и Дэниела Белла, также считавших революционное развитие культуры в рамках модернизма гибельным для западного общества[8].

---

[3] *Дианова В. М.* Культурология: основные концепции. СПб., 2005. С. 122, 126.

[4] Там же. С. 128.

[5] *Greenberg C.* Art and Culture. P. 5.

[6] Ibid.

[7] Ibid. P. 21.

[8] Критику взглядов А. Гелена и Д. Белла см.: *Хабермас Ю.* Политические работы. М., 2005. Гл. 1, 3 (в особенности С. 12–13, 73–74).

Избегая общественных проблем, художник авангарда, полагает Гринберг, достигает высот своего искусства путем сужения его сферы, возвышая его до уровня репрезентации абсолюта, в котором все противоречия либо разрешены, либо не имеют значения[9]. Так возникает «чистая поэзия» или «искусство для искусства», а от сюжета или содержания в искусстве бегут как от чумы. Художник-авангардист пытается подражать Богу, создавая нечто ценное само по себе, в том же смысле, в котором эстетической ценностью обладает реальный пейзаж, независимый, подобно произведению современного искусства, от значений, источников или аналогий[10]. В современном искусстве содержание растворяется в форме до такой степени, что оно не поддается редукции или пересказу какими-либо иными, внеположными используемому медиуму способами. Пикассо, Брак, Мондриан, Миро, Кандинский, Бранкузи «и даже Клее, Матисс и Сезанн», черпали вдохновение в том медиуме, с которым они работали[11]. Главные достижения этих художников, заключает Гринберг, связаны с работой с пространствами, поверхностями, формами, цветами, в общем с формальной стороной искусства, и исключением всех иных его аспектов. Аналогичную картину Гринберг видит и в современной поэзии, рассматривая Рембо, Малларме, Валери, Элюара, Паунда, Харта Крэйна, Стивенса, Рильке и Йейтса как поэтов в той или иной степени представляющих формалистическое направление в литературе. Предвосхищая теорию искусства постмодерна, Гринберг указывает, что в современном искусстве само «выражение» важнее того, что оно «выражает»[12]. Искусство авангарда Гринберг называет «имитацией имитации», поскольку оно подражает самому процессу создания искусства, т. е. самому себе, а не внешнему «реальному» опыту. Никакого другого способа создавать искусство высшего порядка в современных условиях Гринберг не видит, а упреки в формализме, пуризме и др. считает скучными и нечестными. Однако, это заточение искусства в башне из слоновой кости имеет, по наблюдению Гринберга, негативные социальные последствия, отпугивая потенциальных спонсоров этого искусства среди представителей господствующих классов[13]. Опасность создавшейся ситуации, по мысли Гринберга, заключается в том, что, если «массы» всегда оставались чуждыми искусству, то теперь от авангарда отворачивается и правя-

---

[9] *Greenberg C.* Art and Culture. P. 5.

[10] Ibid. P. 6.

[11] Ibid. P. 7.

[12] Ibid. P. 7–8.

[13] Ibid. P. 8.

щий класс — его основная опора. Гринберг, как мы видим, придерживается чисто элитарной концепции культуры как роскоши в прямом смысле этого слова, требующей прежде всего неограниченного свободного времени, которым обладают только представители правящего класса.

Второй раздел «Авангарда и китча» посвящен анализу феномена массовой культуры или китча, появившегося на Западе одновременно с авангардом. Гринберг связывает возникновение китча с социальным и экономическим развитием западного общества, в частности, с урбанизацией и всеобщей грамотностью[14]. Бывшие крестьяне, осевшие в городах и превратившиеся в рабочих и мелких буржуа, не обладают досугом, необходимым для усвоения высокой городской культуры. Нечувствительные к достижениям высокого искусства, они нуждаются в его суррогате, которым и является китч. Подражающий отдельным «приемам» высокого искусства, основанный на поддельных чувствах и чужом опыте, китч как будто бы меняется вместе с модой, но в действительности остается неизменным. Непременным условием его существования является зрелая культурная традиция, открытия которой он использует, заимствуя у нее отдельные сюжеты, приемы и трюки, но игнорируя в ней самое важное (что именно — этого Гринберг в данном случае не уточняет). Но логичен вопрос, не уподобляет ли Гринберг в своей интерпретации авангард китчу, сводя все авангардное искусство к формализму, т. е., в конечном счете, к тем «приемам» и «трюкам», которые может активно эксплуатировать и массовая культура? Не подчиняется ли китч той же логике редукции содержания, что и авангард? Словно бы в подтверждение этой возможности Гринберг сравнивает китч с академическим искусством, заявляя, что первый пришел на смену последнему в условиях, когда все «технические» проблемы стали решаться с помощью техники[15]. Но существует ли четкая граница между формальным в понимании Гринберга и чисто техническим в искусстве?

Именно в силу своей «техничности» китч становится, согласно Гринбергу, неотъемлемой частью нашей экономической системы — ситуация, в которой высокая культура может оказаться лишь при особом стечении обстоятельств. Именно этим объясняется то, что китч не знает культурных или национальных границ. Если в прошлом существовало некоторое подобие консенсуса, относительно того, что считать высшими художественными достижениями эпохи, то теперь подобное единство мнений отсутствует, поскольку «техничный» китч, опирающийся на последние

[14] Ibid. P. 9.

[15] Ibid. P. 11.

достижения науки, также может создавать иллюзию «высокого качества». Те «ценности», которые образованный зритель «извлекает» из картин Пикассо, присутствуют в них лишь в скрытом виде, их открытие является результатом рефлексии[16]. Репин, напротив, не оставляет в картине ничего «нераскрытого», требующего усилий со стороны зрителя, анализа собственных впечатлений от картины. Поэтому Пикассо, согласно емкой формуле Гринберга, пишет причину, Репин — следствие. (Следует отметить, что фамилия Репина фигурирует в тексте Гринберга по недоразумению: американский критик ошибочно принял за его работу некую «батальную сцену», о чем сам же и признался в примечании 1972 г.)

Небольшой третий раздел статьи содержит социологический экскурс в историю искусства. С особой симпатией Гринберг пишет о средневековье. В эту эпоху, с его точки зрения, «содержание» искусства определялось его заказчиками еще до того момента, когда художник приступал к работе, поэтому последний мог посвятить себя без остатка решению формальных проблем, в результате чего средства выражения (медиум) стали подлинной темой его творчества[17].

И, наконец, четвертая часть эссе Гринберга посвящена исследованию роли китча в жизни тоталитарных государств. Здесь Гринберг повторяет, что высокая культура относится к числу наиболее искусственных творений человеческого рода, и что требуются огромные усилия для превращения вчерашнего крестьянина (пришедшего сегодня в город) в ценителя прекрасного[18]. Пока рабочие, в силу особенностей современной экономической системы, вынуждены работать до седьмого пота, обеспечивая существование себе и своим семьям, любые разговоры о внедрении искусства в массы, по убеждению Гринберга, останутся пустой демагогией. Китч превратился в едва ли не официальную культуру целого ряда тоталитарных государств не потому, что их лидеры питали к нему какие-то особые симпатии (хотя Гитлер и Сталин действительно любили китч), но потому, что китч в этих государствах (как, впрочем, и в любых других) был культурой масс[19]. Вожди и их народы просто должны были разговаривать на одном языке. Гонения на авангард объясняются не его якобы критическим настроем, а его «невинностью», невозможностью использовать его язык в идеологических, пропагандистских целях. Короче говоря, китч сам по себе не является тоталитарным, а авангард — демокра-

[16] *Greenberg C.* Art and Culture. P. 15.

[17] Ibid. P. 16–17.

[18] Ibid. P. 18.

[19] Ibid. P. 19.

тическим. Гринберг стремится доказать условность связи искусства и политики. Так, высокопоставленные нацисты, утверждает Гринберг, то покровительствовали отдельным представителям экспрессионизма и «дегенеративного искусства», то клеймили их позором, колеблясь между вкусами своих спонсоров и пристрастиями масс.

«Авангард и китч» Гринберга следует рассматривать в контексте социологически ориентированной теории искусства 20–30 гг., теории русского конструктивизма, работ Вальтера Беньямина, дискуссии вокруг экспрессионизма (Лукач, Брехт и др.). Особенно разителен контраст между «Авангардом и китчем» и «Произведением искусства в эпоху его технической воспроизводимости» Беньямина. У Гринберга не было, как нам пришлось убедиться, глубоко продуманной исторической концепции развития искусства. Китч обусловлен внешними факторами истории (урбанизация, отсутствие досуга у рабочих). В принципе допустимо предположение, что развитие производительных сил в будущем может устранить эти внешние факторы, у основной массы населения появится необходимый для изучения искусств досуг — и тогда проблема, описанная Гринбергом, решится сама собой. В известном смысле охранительная позиция Гринберга напоминает теорию социалистического реализма, также гласившую что эксперимент не должен становиться в искусстве самоцелью. В случае с Гринбергом поражает поверхностный характер его социологии, не способной свести воедино социальный и формальный пласты произведения искусства. Теория Беньямина, напротив, основана на предположении, что в течение значительных исторических временных периодов вместе с социальной жизнью человека меняется и его чувственное, в частности, зрительное восприятие[20]. Анализируя феномен репродукции, Беньямин по сути сближает авангард и китч, устанавливает ускользнувшие из поля зрения Гринберга, связи между ними. Беньямин снимает оппозиции массового и уникального, народного и элитарного, оставляя в силе самую важную, с его точки зрения антитезу фашизма и коммунизма. Подчиняясь логике «или-или», Беньямин не сомневается в том, что у современного искусства есть лишь два пути — фашистский, основанный на эксплуатации неких магических, первоначально являвшихся частью ритуала свойств традиционного искусства, его «ауры» и коммунистический путь, отрицающий уникальную ценность «подлинного» произведения искусства. Политизацию искусства, по мысли Беньямина, следует считать единственной альтернативой

[20] *Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости / Пер. С. А. Ромашко. М., 1996. С. 23.

его фашизации[21]. Именно с этим тезисом борется Гринберг в «Авангарде и китче», всячески подчеркивая условный характер взаимоотношений между искусством и политикой. Искусство не бывает фашистским или коммунистическим, оно бывает хорошего или плохого качества, словно хочет сказать Гринберг. Именно в вопросе качества искусства американский теоретик придерживается принципа «или-или», утверждая, что единственной альтернативой формализму в современном искусстве является китч.

Через год после публикации «Авангарда и китча» увидел свет другой известный текст Гринберга «К более новому Лаокоону» (1940). Его название отсылает к знаменитому трактату Готхольда Эфраима Лессинга «Лаокоон, или О границах живописи и поэзии» (1766), а также к работе Ирвинга Бэббита «Новый Лаокоон: эссе о смешении искусств» (1910). Гринберг вновь обращается к проблеме «системы искусств» в то время, когда вопросы классификации различных видов искусства считались второстепенными и схоластическими. Не только отдельные виды искусства, но и искусство в целом, казалось, утратили свою автономию. «Современное искусство», в особенности после сюрреалистической революции, не терпело деления на жанры и виды, не отделяя себя от интеллектуальной истории и жизни общества в целом. Материал, который использовал художник, часто рассматривался как случайный фактор творческого процесса, подлинные цели которого находятся за пределами вопросов «ремесла».

«К более новому Лаокоону» начинается с рассуждений Гринберга об абстрактном искусстве, манифестом которого и является данная публикация. Отталкивающие поначалу непримиримость и догматизм сторонником нерепрезентативного искусства, по убеждению Гринберга, не должны скрывать тот очевидный, с его точки зрения, факт, что подавляющее большинство современной художественной продукции высокого качества носит абстрактный характер[22]. Конечно, говорит Гринберг, пуристов или абстракционистов легко обвинять в антиисторическом подходе. Но показать зависимость абстрактного искусства как культурного феномена от социальной жизни было бы слишком простой задачей, по мнению Гринберга. Вопрос качества, этот самый важный для Гринберга вопрос — не повод для исторических или философских спекуляций, в понимании американского теоретика это вопрос конкретного

[21] *Беньямин В.* Произведение искусства... С. 65.

[22] *Greenberg C.* Towards a Newer Laocoon // Art in Theory. 1900–1990 / Ed. by Ch. Harrison, P. Wood. Oxford, 1993. P. 554.

«чувственного» художественного опыта. Дискуссия о различиях между видами искусства, различиях между их медиа не является праздной поскольку касается самого существенного, по Гринбергу — различий между конкретными формами «чувственного», «физического» художественного опыта.

Гринберг указывает, что если существует такое понятие как доминирующая художественная форма, литература (начиная с XVII века) безусловно может считаться таковой. Господство какого-либо одного вида искусства приводит к ситуации, когда представители других, занимающих подчиненное положение искусств начинают подражать эффектам доминирующего искусства, позабыв об особенностях своего медиума[23]. Эти «угнетенные» искусства достигают той степени овладения собственными медиа (средствами выражения), когда последние растворяются в некоей иллюзионистической картине, иллюстрирующей какой-либо литературный сюжет. Господство сюжета и принципа подражания над медиумом и материалом и является для Гринберга следствием этого литературоцентризма в искусстве.

Однако этот литературоцентризм был поставлен под сомнение открывшим новый этап в развитии искусства авангардом[24]. После того как романтизм окончательно истощил заложенный в нем запас креативных возможностей, во второй половине XIX века на художественной сцене появляется авангард, отрицающий буржуазное общество, но не в пользу какого-либо нового, более прогрессивного строя, избрав путь внутренней эмиграции, путь богемы. Превыше всего авангардисты ценили само искусство, его собственные ценности, стремясь избежать «идеологической завербованности» творчества. Авангард был для Гринберга бегством от «идей», поскольку идеи в ту пору были синонимом ненавистного сюжета (subject matter)[25]. Сюжет, впрочем, Гринберг отделяет от содержания (content), непосредственно связанного с формальной структурой произведения. (Напомним, что в «Авангарде и китче» это различие между содержанием и сюжетом еще не было выявлено.)

Авангард задался целью расширить выразительные возможности медиума не для того, чтобы выражать идеи и понятия, а для того, чтобы с большей непосредственностью выражать ощущения, чувства (sensations), нередуцируемые элементы опыта[26]. Конечно, подобные попытки

---

[23] Ibid. P. 555.

[24] Ibid. P. 556.

[25] Ibid.

[26] Ibid.

повысить экспрессивную силу медиума также виновны в сложившейся ситуации «смешения искусств». Гринберг признает, что и в авангарде одни искусства подражали другим: так, импрессионистическая живопись подражала романтической музыке. Музыка вообще приобрела совершенно особое положение в системе искусств той эпохи благодаря своей немиметической природе, полной погруженности в физические особенности своего медиума и силе суггестии. Но только когда музыка стала рассматриваться авангардом как творческий *метод*, это движение вступило на правильный путь. Как абстрактное искусство чистой формы музыка указала авангардистам, что современное искусство должно оперировать только ощущениями, которые не поддаются перекодировке в каком-либо другом медиуме[27]. Акцент, согласно Гринбергу, должен быть сделан на чувственном, сенсорном, поскольку абстрактное искусство, по его мнению, практически не выходит за рамки чувственного (sensuous)[28]. Следуя этой «сенсуалистической» программе, авангард в представлении Гринберг достиг не имеющей прецедентов в истории искусства «чистоты» и специализации выразительных средств. Эта «чистота» основана на разумном принятии ограниченности любого медиума. Поскольку в пластических искусствах медиум является физическим, именно в «физическом воздействии на зрителя» Гринберг видит цель чистой живописи и чистой скульптуры[29].

Современному художнику, по убеждению Гринберга, следует не преодолевать сопротивление материала, а напротив, уступить ему, сдаться, сделав материал соавтором своего творчества[30]. В живописи это означает признание плоскости холста, отказывающегося играть роль дыры, сквозь которую мы смотрим на реалистическое перспективное пространство. В скульптуре — скептическое отношение к формам, «неестественным» для камня, металла или дерева. Живопись избегает светотеневой моделировки, предпочтение отдается чистым, основным цветам. Повторяя прямоугольный формат холста, формы тяготеют к геометризации, упрощаются — ведь упрощение также является одной из форм приспособления к материалу. Однако, главное, по мнению Гринберга, заключается в том, что живописный план становится все более плоским, фиктивные планы, обозначающие различные уровни глубины «реального» пространства сжимаются, прессуются до предела, почти совпадая друг с

[27] *Greenberg C.* Towards a Newer Laocoon. P. 557.

[28] Ibid.

[29] Ibid. P. 558.

[30] Ibid.

другом и с материальной плоскостью холста[31]. В этом отношении, замечает Гринберг, интересен пример с кубистической живописью, девальвировавшей цвет, поскольку ее главной задачей было пародирование академизма, традиционно оперировавшего перспективой и моделирующей светотенью (которые, как таковые, напрямую с цветом, согласно Гринбергу, не связаны)[32]. Кубисты использовали эти методы, разбивая поверхность картины на сотни мельчайших планов, уходящих в глубину, проваливающихся в бесконечность, но всегда возвращающихся к плоскости холста. В кубистических картинах аналитического кубизма, заключает Гринберг, мы становимся свидетелями рождения и смерти трехмерного живописного пространства.

В «Лаокооне» Гринберга чувствуется ностальгия по классике (и не только в названии); содержащаяся в данном трактате теория, реанимирующая некоторые постулаты классической эстетики, как будто претендует на звание «неоклассической» (хотя таковой она, конечно, не является), что сближает ее с социалистическим реализмом. В заключение Гринберг отмечает, что его теория не дает вечных законов изобразительного искусства. В будущем, когда ситуация в художественном мире изменится, ей на смену возможно придут другие, более соответствующие наступившему моменту. Но в современных условиях, убежден Гринберг, у абстрактного искусства с его принципом верности материалу нет альтернатив. Это императив истории искусства, который ни один из современных художников не может игнорировать, если, конечно, он не хочет вернуться в прошлое к литературщине репрезентативного искусства. Амбициозный художник, художник в полном смысле этого слова, по мысли Гринберга, должен принять сложившуюся ситуацию как некую данность, работая согласно законам абстрактной живописи[33].

Е. Ю. Андреева проводит интересную параллель между изложенной в «Лаокооне» Гринберга теорией и философией эмпириокритицизма, ссылаясь на статью известного философа и искусствоведа Т. Горячевой «К понятию экономии творчества», в которой на ряде примеров (философия Малевича), показана взаимосвязь между эмпириокритицизмом и ранним авангардом[34]. В самом деле, понятие опыта, объединяющее телесное и идеалистическое, является краеугольным камнем как теории Грин-

---

[31] Ibid.

[32] Ibid. P. 559.

[33] Ibid. P. 560.

[34] *Андреева Е. Ю.* Все и ничто. Символические фигуры в искусстве второй половины XX века. СПб., 2004. С. 48–49.

берга, так и философии эмпириокритицизма, недоверчиво относящейся ко всякого рода метафизическим конструкциям[35]. Эрнст Мах указывал, что основу научного знания составляют не факты, а ощущения[36]. То, что мы называем материей, говорил Мах, есть определенная связь ощущений[37]. Эта «сенсорная» или «импрессионистическая» философия, в свое время ставшая предметом критики Ленина, как нельзя лучше соответствует сведенной к чувственным элементам теории живописи Гринберга. Средства выражения у Авенариуса, не признававшего невербализованный опыт, играют такую же важную роль, как и у Гринберга, стремившегося изолировать авангард от вербальной сферы[38]. Подобно тому, как Гринберг видит в авангарде пример искусства оперирующего лишь ощущениями, нередуцируемыми элементами опыта, Авенариус считал, что в мире существуют лишь элементы (например, «зеленое», «холодное», «сладкое», «мягкое») и характеристики («приятное», «красивое», «безобразное»), отрицая различие между физическим и психическим[39]. И Гринберг, и Авенариус испытывают недоверие к философским спекуляциям: находясь во власти духа позитивизма, они опираются на максимально конкретные элементы новой «естественной картины мира». Вместе с тем следует отметить, что Гринберг с его культом специализации является гораздо более ортодоксальным позитивистом, чем эмпириокритицисты или представители феноменологии, поскольку философия последних (в отличие от теории Гринберга) основана на признании единства опыта. В этом заключается принципиальное различие между теорией искусства Гринберга и, например, «Феноменологией восприятия» М. Мерло-Понти.

Статья Гринберга «Модернистская живопись» (1961) относится к числу наиболее влиятельных текстов о современном искусстве. В ней Гринберг, по сути, дает определение модернизму, называет его важнейшую, с его точки зрения, черту — самокритичность[40]. Модернизм, по Гринбергу — это больше, чем искусство и литература, это все живое в нашей культуре. Первым подлинным модернистом был Иммануил Кант, под-

---

[35] *Реале Дж., Антисери Д.* Западная философия от истоков до наших дней. Т. 4. От романтизма до наших дней. СПб., 1997. С. 247–248.

[36] Там же. С. 251.

[37] Там же. С. 253.

[38] Там же. С. 248.

[39] Там же. С. 249.

[40] *Greenberg C.* Modernist Painting // Art in Theory. 1900–1990 / Ed. by Ch. Harrison, P. Wood. Oxford, 1993. P. 754.

вергший сомнению основы собственной науки, критически исследовавший тот философский инструментарий, с помощью которого и осуществляется любая критика. Сущностью модернизма, по мнению Гринберга, следует признать способность любой дисциплины к самокритике, осуществляемой в рамках методологии этой дисциплины[41]. Эта критика, по мысли Гринберга, должна привести не к саморазрушению этой дисциплины, а, напротив, к более четкому определению ее сферы компетенции. Так, Кант использовал логику для того, чтобы определить границы логики. Эта самокритичность модернизма отличается, согласно Гринбергу, от критики в эпоху Просвещения, которая была лишь «критикой извне», в то время как самокритичность модернизма есть «критика изнутри». Кажется логичным, отмечает Гринберг, что этот тип критики вначале появился в философии, которая, что называется, критична по определению, однако в таком рациональном обосновании нуждается любая форма социальной жизни, даже религия. Для искусства этот вопрос приобретает особую актуальность, поскольку в настоящее время искусство готова поглотить индустрия развлечений, которую в свою очередь грозит ассимилировать, подобно религии, терапия. Таким образом, первоочередной задачей является доказательство того, что искусство — это область с четко очерченными границами, что художественный опыт ценен сам по себе и не может быть заменен какой-либо иной формой социальной активности[42]. Более того, каждый вид искусства должен аналогичным образом доказать собственную уникальность и несводимость к другим его видам. Как нам уже стало известно из более ранних работ Гринберга, в том числе и из его «Лаокоона», уникальность каждого вида искусства американский теоретик связывал с особенностями его медиума (средств выражения). Так, плоскостность, двухмерность является тем единственным свойствам живописи, которое она не разделяет ни с каким другим видом искусства[43]. Поэтому модернизм и ориентируется в такой степени на плоскостность. Старые мастера также чувствовали эту необходимость сохранить единство живописного плана, плоскостность композиции, которые уживалась у них с самыми яркими эффектами трехмерного пространства. Противоречия, которые неминуемо возникали между ними, и составляют суть искусства старых мастеров. Модернисты не отменили этого противоречия и не разрешили его. Они просто поменяли местами составляющие его элементы. Если у старых мастеров мы вначале обра-

---

[41] Ibid. P. 755.

[42] Ibid.

[43] Ibid. P. 756.

щаем внимание на то, что изображено на картине, а уже затем начинаем воспринимать картину именно как картину, то в случае с модернистской картиной — последовательность иная: вначале мы воспринимаем ее именно как картину[44].

Исчезновение узнаваемых образов в картинах модернистов — всего одно из следствий этой самокритической направленности нового искусства. Принципиальным же, в концепции Гринберга, является отказ от репрезентации *пространства*, способного вмещать узнаваемые, трехмерные объекты. Абстрактность сама по себе еще не доказала свое право рассматриваться как часть этой самокритической тенденции. Репрезентативность не отрицает уникальности изобразительного искусства. Проблема, однако, заключается в том, что любой узнаваемый объект существует в трехмерном пространстве, и любой намек на этот узнаваемую вещь, неизбежно провоцирует ассоциации с этим типом пространства. Поэтому, резюмирует Гринберг, даже фрагментарный силуэт человеческой фигуры или чашки представляет собой угрозу для плоскостности картины, представляющей собой единственную гарантию независимости живописи как искусства[45].

Разумеется, плоскостность модернистской картины не может быть абсолютной, признает Гринберг. Хотя живописный план и не создает более скульптурной иллюзии, он может и должен создавать иллюзию оптическую. Уже первый наложенный на холст мазок разрушает его плоскость, поэтому даже «решетки» Мондриана предполагают иллюзию третьего измерения определенного рода. Только теперь, подчеркивает Гринберг, это чисто живописное, чисто оптическое третье измерение. Если старые мастера создавали иллюзию пространства, по которому зритель мог совершить воображаемую прогулку, по модернистскому пространству можно путешествовать лишь глазами[46].

Теоретизируя по проблемам искусства модернизма, Гринберг не устает повторять, что самокритичность этого направления, сближающая его с наукой — вопрос практики, а не теории, что все теоретические проблемы модернизм трансформирует в эмпирические[47]. Вопреки распространенному мнению, модернизм — менее «программное» искусство, чем, например, ренессансное или академическое искусство. За некоторыми нетипичными исключениями у мастеров модернизма не больше догма-

[44] *Greenberg C.* Modernist Painting. P. 756.
[45] Ibid.
[46] Ibid. P. 758.
[47] Ibid. P. 759.

тических идей относительно сущности искусства, чем было, к примеру, у Коро. Непосредственные цели модернистских художников остаются прежде всего индивидуальными. Понадобилась аккумуляция опыта целых поколений представителей модернизма, чтобы выявилась его сущность — его самокритическая направленность. Ни один художник, подчеркивает Гринберг, не следовал этому принципу сознательно[48].

В «Модернистской живописи» Гринберг также отстаивает свою идею о преемственности модернизма по отношению к классическому искусству. Сопротивление скульптурным формам и утверждение плоскостности в живописи, по мнению Гринберга, началось задолго до модернизма[49]. У истоков этого процесса стояли венецианцы XVI века, в следующем столетии их дело продолжили испанцы, голландцы и фламандцы. В этот период борьба шла во имя новой роли колорита в живописи. Когда Давид в конце XVIII столетия пытался совершить свою контрреволюцию и возродить «скульптурную живопись», он выступал против того уплощения живописи, которое казалось неотъемлемой частью ее декоративной трактовки «колористами». Тем не менее, сила лучших произведений Давида, которыми являются в основном его портреты, заключается в их колорите в той же степени, что и в других использованных выразительных средствах. (Гринберг, видимо, имеет в виду такие работы Давида как «Портрет мадам Трюден» с его знаменитым красным, пульсирующим фоном или «Портрет маркизы Пасторе».) Энгр, у которого цвет занимал, казалось бы, еще более подчиненное положение, чем у его учителя Давида, создал более плоскостные и менее скульптурные произведения, чем любой другой выдающийся мастер начиная с XIV века. К середине XIX века уже все основные течения в искусстве объединяла эта антискульптурная направленность. Но у импрессионистов речь шла уже не о борьбе рисунка с колоритом, а о борьбе чисто оптического опыта с оптическим опытом, модифицированным или опровергнутым тактильными ассоциациями. Именно во имя этого чисто оптического опыта импрессионисты отвергли светотеневую моделировку, отсылающую к «скульптурной живописи». Подобно тому как реакция Давида на плоскостность эпохи рококо завершилась утверждением еще более плоскостного искусства, контрреволюция Сезанна и кубистов против плоскостного импрессионизма закончилась созданием живописных систем, более плоскостных, чем все созданное в западном искусстве до Чимабуэ[50].

[48] Ibid.
[49] Ibid. 757.
[50] Ibid.

В заключение Гринберг еще раз подчеркивает, что модернистская живопись по гамбургскому счету всего лишь продолжает традиции классического искусства[51]. Если модернизм реабилитировал или способствовал «новому открытию» творчества Учелло, Пьеро делла Франческо, Эль Греко, Жоржа де Латура, Вермеера или Джотто, то этим он не стремился сбросить со своих пьедесталов Леонардо, Рафаэля или Рубенса. Возможно, отмечает Гринберг, модернизм хотел лишь пересмотреть критерии, определяющие высокий ранг их искусства. Только журналисты считают, что каждая новая фаза модернизма знаменует собой абсолютно новых этап развития истории искусства. В действительности, модернизм всегда предъявлял к художнику и зрителю те же требования, что и классическое искусство[52].

Таким образом, в «модернистской живописи» достигает своего апогея консервативная тенденция текстов Гринберга, отмеченная нами еще в «Авангарде и китче». По Гринбергу, существует неизменная в силу своих материальных особенностей (плоскостность, формат холста и т. д.) сфера живописи, которую модернисты (подобно ученым-позитивистам) исследовали более пристально, чем представители классического искусства. Эта сфера почти никак не связана с другими областями человеческой деятельности, если не считать того «духа самоограничения», который, по мысли Гринберга, является определяющим в любой успешно функционирующей дисциплине или «живой» области культуры.

Гринберга часто обвиняют в политически ангажированной позиции и чуть ли не в связях с ЦРУ[53]. Неприятие Гринбергом «революционного» или «коммунистического» искусства, а также революций в самом искусстве, действительно, дают повод причислить его к неоконсерваторам. Националистически окрашенные славословия Гринберга в адрес передового американского искусства, венчающего собой всю историю мирового искусства, также прекрасно укладываются в рамки риторики холодной войны. Давно уже обратили внимание на тот факт, что абстракционизм и формализм в США эпохи холодной войны были такими же официальными направлениями в теории и практике искусства, как социалистический реализм в Советском Союзе. Но это не означает, что творчество Гринберга исчерпывается понятием неоконсерватизма, рас-

---

[51] *Greenberg C.* Modernist Painting. P. 760.

[52] Ibid.

[53] *Андреева Е. Ю.* Все и ничто... С. 51; *Harris J.* Modernism and culture in the USA, 1930–1960 // Wood P., Frascina F., Harris J., Harrison Ch. Modernism in Dispute. Art since the Forties. London; New Haven, 1994. P. 42.

смотренного в призме идеологии холодной войны. Так, знаменитые утверждения Гринберга о примате средств выражения над его содержанием в искусстве предвосхищают господство означающего над означаемым в теории постмодернизма. Исследовательский, самокритичный настрой модернизма в теории Гринберга, ее общий отвлеченный характер (несмотря на все уверения Гринберга в обратном) предвосхищают концептуализм 60-х.

Наиболее политизированной и спорной работой Гринберга, видимо, следует считать «Упадок кубизма» (1948) — типичного образца тенденциозного историзма американского теоретика. В ней Гринберг называет кубизм единственным живым стилем современности, единственной школой в полном смысле этого понятия, способной сформировать мастера. Несмотря на огромные заслуги фовизма в лице Матисса или позднего импрессионизма Боннара или Вюйара, только кубизм с его духом эксперимента соответствует современному мировоззрению, это эпохальное явление, таким же радикальным образом изменившее судьбу западной живописи, как и Ренессанс[54]. Кубизм, согласно взглядам Гринберга, был порождением оптимизма, дерзости и самоуверенности высшей стадии индустриального капитализма, способного, как казалось тогда многим, решить все основные проблемы человечества[55]. Кубизм выражал позитивистский или эмпирический подход к действительности с его недоверием ко всему выходящему за рамки конкретного опыта какой-либо определенной дисциплины. С другой стороны, кубизм отражал безграничную веру в прогресс этой сциентистской эпохи, убежденной в позитивном характере любых изменений. Первая мировая война, конечно, поколебала эту веру, но на протяжении всех 20-х гг. она еще была способной питать новаторские направления в европейском искусстве. Настоящий кризис в творчестве Пикассо, Брака и других ключевых фигур модернистского искусства начался, по словам Гринберга, в 30-е гг. и нет никаких свидетельств, отмечает американский теоретик в 1948 г., о преодолении этого кризиса. Мы столкнулись, указывает Гринберг, с крушением надежд на немедленное обновление мира, кризисом марксизма и всего проекта Просвещения, закатом «века эксперимента», воплощением которого в искусстве и был кубизм[56]. Каким образом в мире, где царствует ностальгия и страх по поводу всего происходящего в настоящий момент, современное

[54] *Greenberg C.* The Decline of Cubism // Art in Theory. 1900–1990 / Ed. by Ch. Harrison, P. Wood. Oxford. 1993. P. 570.

[55] Ibid. P. 571.

[56] Ibid. P. 570.

6 Зак. 4294

искусство может сохранить свои передовые позиции, задается вопросом Гринберг. Объясняя современное положение кубизма американский теоретик прибегает к военной метафоре. Представители иной, гораздо более прогрессивной эпохи, мастера кубизма продвинулись слишком далеко вперед, и теперь, когда история стала «отступать», вынуждены ретироваться, в спешке бросая свои позиции, более передовые и, следовательно, более уязвимые[57]. Таким образом, творческий кризис Пикассо, Брака, Леже, других лидеров европейского авангарда Гринберг напрямую связывает с социальным кризисом Западной Европы, тяжелыми последствиями мировых войн и т. п. В Европе более не существует социальных предпосылок для великого искусства — вот, в чем заключается главная мысль статьи Гринберга 1948 г. — времени начала холодной войны и обретения США нового статуса лидера западного мира, превосходство которого в культурной сфере казалось далеко не таким очевидным, как его экономические успехи. Именно обоснованию культурной гегемонии США и посвящена данная статья Гринберга. Нарисовав мрачную картину кризиса европейской цивилизации, в заключение Гринберг заявляет, что социальные условия, необходимые для создания искусства высокого качества «эмигрировали» в США, подобно тому как туда же переместился центр тяжести индустриального производства и политического могущества[58]. Появление на американской художественной сцене таких крупных мастеров как Джексон Поллок, Арчил Горки, Дэвид Смит, по мнению Гринберга, свидетельствует о том, что только в Америке кубизм может ожидать новый расцвет.

Особый интерес представляет статья «После абстрактного экспрессионизма» (1962), поскольку именно в данной работе Гринберг, по мнению многих исследователей[59], вплотную подходит к концептуализму. Конечно, не отдельные высказывания Гринберга о примате концепции над исполнением, а сама логика его теоретических работ вела к концептуализму, ведь целью последнего как раз и было исследование живописи как вида искусства, в особенности ее средств выражения, материальных основ. Сравнение работ Гринберга с главным манифестом американского концептуализма — статьей Джозефа Кошута «Искусство после философии» — показывает, сколь многим обязан концептуализм концепции самокритичного модернизма Гринберга.

---

[57] *Greenberg C.* The Decline of Cubism. P. 572.

[58] Ibid.

[59] См., например: *Андреева Е. Ю.* Все и ничто... С. 69; *Fuller P.* Beyond the Crisis in Art. London, 1980. P. 22–23.

Нельзя не заметить, что в работе «После абстрактного экспрессионизма» по-новому расставлены акценты в интерпретации проблемы пространства. Свободные от денотативной функции и локализации однообразно окрашенные цветовые поля больших размеров отменяют любую определенность формы или дистанции[60]. Создается впечатление, что неопределенное пространство, которое излучают, например, работы Марка Ротко, в представлении Гринберга уже не проецируются на холст с такой же легкостью или таким же образом как в произведениях Пикассо аналитического кубизма или Поллока. Гринберг и раньше писал о неопределенности пространственных отношений (к примеру, говоря о творчестве Поллока), но эта неопределенность всегда уравновешивалась (по крайней мере, в теории Гринберга) иным принципом — принципом плоскостности холста, который становился активным позитивным фактором эстетического воздействия картины[61]. Теперь прямоугольники Ротко «детерриториализуются» (если возможно в данном контексте употребить этот термин Делеза и Гваттари), они словно парят над поверхностью холста или перед ним, не вторгаясь, по мысли Гринберга, в реальное пространство, но и не совпадая с материальными границами художественного артефакта[62]. Таким образом, преодолевая кубизм, живопись достигает нового качества, неведомого последнему — открытости.

Но, как уже было сказано, наиболее известный фрагмент «После абстрактного экспрессионизма» посвящен рассуждениям Гринберга о превосходстве концепции над исполнением в искусстве. Источником качества или ценности в искусстве не может считаться ни умение (skill), ни техническая сноровка, вообще что-либо связанное со сферой исполнения[63]. Отсюда — отказ художников, о которых Гринберг пишет в данной статье (т. е. Клиффорда Стилла, Барнета Ньюмена и Марка Ротко, а также представителей «постживописной абстракции» Морриса Луиса и Кеннета Ноллэнда) от «дешевых эффектов спонтанности» «классического» абстрактного экспрессионизма. Источником ценности в искусстве, по мнению Гринберга, может быть лишь концепция, которую также называют открытием, вдохновением или (вслед за Кроче) интуицией. Если раньше, в классическом искусстве умение было действительно неразрывно связано с вдохновением или с концепцией, то теперь в связи с отходом искусства

---

[60] *Greenberg C.* After Abstract Expressionism // Art in Theory. 1900–1990 / Ed. by Ch. Harrison, P. Wood. Oxford, 1993. P. 768.

[61] *Greenberg C.* Art and Culture. P. 218.

[62] Ibid. P. 227.

[63] *Greenberg C.* After Abstract Expressionism. P. 768.

от натурализма ситуация изменилась. Только вдохновение полностью принадлежит индивидууму, умение же скорее относится к технической сфере и может быть приобретено кем угодно. Создается впечатление, что Гринберг возрождает здесь классицистическое противопоставление замысла и его воплощения с его платоновскими реминисценциями. Так, Винкельман в свое время говорил, что лишь вымысел является подлинной душой живописи, поскольку «рисунка и колорита можно добиться путем продолжительного упражнения, перспектива и композиция [...] основаны на твердо установленных правилах, следовательно, все это носит механистический характер, и потому нужна лишь механическая душа, если так можно выразиться, для того чтобы понимать и ценить произведения такого искусства»[64]. Но понятие концепции у Гринберга носит вполне конкретный, «материальный» характер. Возможно, критики нового искусства правы в том, признает Гринберг, что любой ребенок может написать картину Ньюмена. Но для этого Ньюмен должен будет стоять рядом с ребенком и указывать ему, что в точности тому следует делать. Он должен будет подсказать ребенку точный выбор краски, размера, формы, пропорций — того, что и определяет, в конечном счете, качество полученного результата[65].

Знаменитый манифест концептуального искусства — статья Джозефа Кошута «Искусство после философии» (1969), в котором критике формализма Гринберга принадлежит центральное место, в действительности скорее следует логике гринберговской теории, чем создает новую теоретическую парадигму. Отвергая букву теории Гринберга, Кошут сохраняет ее позитивистский дух: сменив эмпирический позитивизм своего предшественника на позитивизм лингвистической философии, Кошут продолжает защищать теорию абсолютной автономии искусства. Прежде всего, Кошут выступает против отождествления искусства и эстетической сферы, лежащего в основании теории Гринберга[66]. Примером чисто эстетического объекта, по мнению Кошута, является декоративный объект, который и становится подлинным предметом формалистической критики. Функцию украшения, по Кошуту, нельзя признать подлинной функцией искусства. Подобно портретированию представителей аристократических фамилий или изображению религиозных сюжетов, декоративная функция

---

[64] *Винкельман И.-И.* Избранные произведения и письма / Пер. А. А. Алявдиной. М., 1996. С. 160.

[65] *Greenberg C.* After Abstract Expressionism. P. 769.

[66] *Kosuth J.* Art after philosophy // Art in Theory. 1900–1990 / Ed. by Ch. Harrison, P. Wood. Oxford, 1993. P. 842–843.

искусства досталась нам в наследство от эпохи, когда искусства как такового, искусства с большой буквы как автономной дисциплины со своими собственными целями и задачами еще не существовало. Поэтому формалистическое «искусство», согласно Кошуту, содержит минимальную степень собственно искусства, представляя собой «простые упражнения в эстетике»[67]. Каковы же подлинные цели искусства в концепции Кошута? Основной функцией искусства Кошут называет исследование его собственной природы, но не как некоей вечной сущности (эссенциализм Гринберга), а как дисциплины, находящейся в процессе постоянной самоидентификации[68]. Каждое новое произведение искусства заслуживает называться таковым только в том случае, утверждает Кошут, если оно содержит новое определение искусства. Первым художником осознавшим, что подлинной функцией искусства является вопрошание о его сущности, был Марсель Дюшан[69]. Поэтому именно с него началась история искусства в подлинном смысле слова. Впрочем, определенная тенденция к самоидентификации в искусстве наметилась чуть раньше, в творчестве Эдуарда Мане и впоследствии у Сезанна. Но все-таки в указанном отношении их работы, с точки зрения Кошута, оставались еще слишком робкими и двусмысленными: оставив в неприкосновенности язык искусства, они излагали с его помощью новые идеи. Как мы помним, Гринберг также считал, что модернистские художники находятся в поиске подлинных основ искусства, постоянно приближаясь к его сущности, освобождая искусство от внеположных ему целей. В этом определении живописи как искусства нанесения красок на холст прямоугольного формата, апеллирующего лишь к зрению его реципиента, и заключается, по мысли Кошута, единственный и минимальный вклад формалистов в историю искусства[70]. Но, говоря об этом «минимальном творческом усилии» формалистов, давших свое определение живописи как искусства плоскости, т. е. создавших свою минимальную концепцию, Кошут, как будто сам того не замечая, сближает формализм с двумя ведущими направлениями постмодернистского искусства 60-х — минимализмом и концептуализмом. Кошут несправедливо обвиняет Гринберга и других формалистов в том, что их работы сводятся лишь к анализу физических свойств отдельных объектов, представляя собой, однако, всего лишь пародию на научный метод[71].

---

[67] Ibid. P. 843.
[68] Ibid. P. 844.
[69] Ibid.
[70] Ibid. P. 843.
[71] Ibid.

Согласно Кошуту, порочен сам морфологический подход к искусству, когда дается определение живописи (как искусства плоскости) и других *видов* искусства, но не дается определения искусства в целом[72]. Но внешнее сходство какой-либо группы предметов еще ничего не говорит нам о их художественной значимости или концептуальном сходстве. Искусству свойственно преодолевать любые заданные ему рамки: так складывается современная ситуация в искусстве, когда на смену морфологическому подходу к искусству приходит функциональный, и один из лидеров американского минимализма Дональд Джадд вынужден констатировать, что половина или даже большая часть современного искусства высокого качества не принадлежит ни к живописи, ни к скульптуре[73]. Совершив скачок от видимости к концепции, современное искусство сделало своей задачей исследование собственной сущности. (Или, как заметил Артур Данто, искусство стало собственной философией.) Когда же художник пишет *картины*, он уже находится в плену, с точки зрения Кошута, старого определения искусства[74]. Кошут по-манихейски противопоставляет наглядное и концептуальное в искусстве, в этом смысле он радикальнее любого теоретика классицизма с его снисходительным отношением к чувственному воплощению идеи. Если Гринберг подчеркивал, что авангард почти не выходит за рамки чувственного[75], то современное искусство в представлении Кошута не выходит за рамки концептуального. С точки зрения *искусства*, заявляет Кошут, картины Ван Гога представляют не больший интерес, чем его палитра[76].

Аналогичным образом, значение кубизма заключается в его идее, а не в физических или визуальных свойствах конкретных полотен, выборе определенных цветов или форм. Последние определяют лишь язык искусства, но не его смысл. Сейчас «шедевры» кубистов уже невозможно рассматривать как искусство, поскольку уникальная «визуальная информация», содержавшаяся в них, уже апроприирована, став частью лингвистики искусства. Поэтому оригинальные кубистические картины по своей «ценности» ничем не отличаются от какого-нибудь ориги-

---

[72] В отечественной историографии морфологическому подходу к искусству посвящена монография М. С. Кагана «Морфология искусства» (Л., 1972).

[73] *Kosuth J.* Op. cit. P. 841.

[74] Ibid. P. 844.

[75] *Greenberg C.* Towards a Newer Laocoon. P. 557.

[76] *Kosuth J.* Op. cit. P. 845.

нального манускрипта лорда Байрона, по большому счету представляющего интерес лишь для узких специалистов-архивариусов[77].

Но Кошут оставляет в силе один из ключевых принципов теории искусства Гринберга — автономию искусства. Только у Гринберга это автономия формы, а у Кошута — концепции, не выходящей за рамки «мира искусства». Гринберг говорит об автономии каждого из видов искусства, а Кошут — об автономии искусства в целом. Но и в том, и в другом случае искусство понимается как некая специальная дисциплина, развивающаяся по своим собственным законам. В обоих случаях эта дисциплина путем саморефлексии достигает все большей чистоты собственных «средств выражения» (Гринберг) или «функций» (Кошут), устраняя из сферы своего действия чужеродные ей субстанции. И Гринберг, и Кошут хотели видеть в искусстве область с четко очерченными границами. Кошут, впрочем, почувствовал ограниченность морфологически детерминированной концепции Гринберга, но в итоге сам создал ее близкий аналог на основе лингвистики. Гринберг стремился отделить искусство от понятийного мышления, с одной стороны, и индустрии «визуальных» развлечений — с другой[78]. Вместе с тем у того же Гринберга уже наметилась тенденция к противопоставлению видимого обывателем образа и подлинного смысла произведения, который всегда является результатом рефлексии, сотворчества зрителя. Достаточно вспомнить анализ работ Пикассо в статье «Авангард и китч»[79]. Кошут во многом лишь развивает эти мысли Гринберга. С его точки зрения, искусство не только должно освободиться от служебных функций — развлекательной, декоративной, функции репрезентации визуального или какого-либо другого опыта — но и отказаться от философских суждений[80].

Искусство существует только ради самого себя, его суждения касаются только его самого. Кошут приводит известные слова Эда Рейнхардта о том, что «искусство есть искусство-как-искусство, а все остальное есть все остальное»[81]. В своем анализе сущности искусства Кошут опирается на теорию аналитических и синтетических суждений известного философа-неопозитивиста А. Дж. Айера, в свою очередь отсылающую к известной дихотомии Канта.

---

[77] Ibid.

[78] *Greenberg C.* Modernist Painting. P. 755.

[79] *Greenberg C.* Art and Culture. P. 15.

[80] *Kosuth J.* Op. cit. P. 849.

[81] Ibid. P. 842.

Согласно Айеру, суждение является аналитическим, если его смысл зависит исключительно от дефиниции содержащихся в них терминов[82]. К синтетическим Айер относит суждения значение и достоверность которых зависит от внешнего эмпирического опыта.

Произведения искусства Кошут считает аналитическими высказываниями, основанными на тавтологии. Каждым произведением искусства его автор как бы говорит нам, что его произведение искусства является искусством, давая тем самым определение искусства[83]. С логикой и математикой искусство объединяет то, что, поскольку идея искусства (художественный объект) и «само искусство» есть одно и тоже, искусство не требует верификации внешним опытом. Отсюда — «нереальность» реалистического искусства, по Кошуту, проверяющего свои суждения эмпирическим путем. Но эмпирический опыт ненадежен, он сам основывается на гипотезах. Надежна лишь тавтология. У тавтологии, т. е. у искусства существуют свои внутренние законы, подобно тому как свои законы есть и у «внешней информации», которая не имеет к искусству никакого отношения[84]. Здесь рассуждения Кошута начинают напоминать более позднюю теорию «языковых игр» Лиотара. Искусство не занимается репрезентацией визуального опыта (как, впрочем и любого другого) с этой «внешней» для него задачей в наш век лучше справляются телевидение и новейшие технологии.

Поэтому когда в начале 1970-х гг. английский художник-концептуалист Виктор Берджин назвал «чистое» концептуальное искусство (манифестом которого и является интересующий нас текст Кошута) «последним вздохом» формализма, он не был далек от истины[85]. В 1973 году Берджин не без основания призывал «чистых» или «лингвистических» концептуалистов, исследовавших природу искусства в отрыве от исторического контекста, выйти за пределы камерного мира искусства. Представитель социологического направления в американской теории искусства Бенджамин Бухло в своей известной статье «От эстетики администрирования к институциональной критике» (1990) также обвинял Джозефа Кошута в формализме[86].

Революционные черты теории Гринберга иногда легче обнаружить в работах его оппонентов, взявших на вооружение отдельные теоретические схемы американского теоретика. Ситуация, сложившаяся в 60-е гг.

[82] *Kosuth J.* Op. cit. P. 845.

[83] Ibid. P. 845–846.

[84] Ibid. P. 847.

[85] *Godfrey T.* Conceptual Art. London, 2001. P. 255.

[86] Ibid. P. 387

вокруг минимализма показывает, насколько хрупкой и условной являлась в то время граница между формалистическим модернизмом Гринберга и концептуальным постмодернизмом, например, тех же минималистов, заостривших отдельные положения теории Гринберга и на этой основе выработавших собственную антиформалистическую теорию искусства. Можно сказать, что, утрируя некоторые черты теории Гринберга, минималисты (Роберт Моррис и Дональд Джадд) в своих теоретических сочинениях, возможно, сами того не замечая, создали настоящую карикатуру на теорию знаменитого проповедника формализма. Так, в своей известной статье «Специфические объекты» (1965) — ключевом тексте минималистской теории искусства — его автор Дональд Джадд повторяет многие аргументы Гринберга, приводившиеся последним для доказательства того, что живопись как вид изобразительного искусства ограничена определенным кругом специфических целей, за рамки которых ей не следует выходить. В частности, Джадд, повторяя Гринберга, указывает, что картина есть, прежде всего, плоский прикрепленный к стене прямоугольник, который сам по себе является формой, вследствие чего, все формы, находящиеся внутри этого прямоугольника должны соответствовать этой изначальной, во многом детерминирующей художественные особенности картины форме[87]. В произведениях Поллока, Ротко, Стилла и Ньюмена (любимых художников Гринберга) именно это и происходит, по мнению Джадда: всеми способами акцентируются прямоугольные очертания картины, а собственно живописные формы упрощаются и приводятся к общему знаменателю этой господствующей формы. Живопись приобретает, таким образом, не имеющую прецедентов в истории искусства силу и единство. Картина становится в полном смысле слова единым целым[88]. Самым странным в рассуждениях Джадда является то, что, прекрасно понимая всю узость и ограниченность определения Гринбергом задач живописи, Джадд начинает сомневаться не в догматической теории формализма, а в живописи как таковой, объявляя ее сферой, в которой направление творческих усилий изначально детерминировано особенностями ее медиума (средств выражения). Это ощущение нехватки воздуха, которое, несомненно, вызывает теория Гринберга, Джадд проецирует на все традиционные виды изобразительного искусства, заявляя об их исчерпанности. Именно поэтому половину или большую часть современного искусства уже невозможно, с точки зрения

[87] *Judd D.* Specific objects // Art in Theory. 1900–1990 / Ed. by Ch. Harrison, P. Wood. Oxford, 1993. P. 810.

[88] Ibid. P. 810–811.

Джадда, отнести к живописи или скульптуре[89]. Вместе с тем Джадд не утверждает того, что новое «трехмерное искусство» «специфических объектов», которое он отстаивает способно раз и навсегда заменить собой живопись или скульптуру. Джадд скептически относится к линейным, дарвинистским схемам развития искусства, признавая, что некоторые свои задачи актуальное искусство по-прежнему может решить лишь в области живописи, приводя в качестве примера «репрезентацию репрезентации» в творчестве Лихтенштейна[90]. Разочарование в живописи не означает для Джадда разочарования в ее последних шедеврах, оно означает отказ от повторения пути, пройденного другими. Единство, к которому стремилась живопись в борьбе с иллюзионизмом, по прогнозам Джадда, будет достигнуто за пределами живописи. Ведь последняя обречена на пространственность и иллюзионизм; два наложенных на холст мазка разных цветов уже находятся на разной глубине[91]. Иллюзионизм присутствует и в работах таких радикальных художников как Ротко, Рейнхардт, Нолэнд. Все оказавшееся в рамках этого «магического» прямоугольника картины автоматически становится предметом в пространстве, расположенным *в* чем-то другом или *на* чем-то другом[92]. Новое «трехмерное искусство», напоминающее скульптуру, но на самом деле более близкое живописи, работает с реальным, действительным, а не виртуальным, иллюзионистическим пространством[93]. «Специфические объекты» нового искусства не ограничены более навязанным форматом, вариациями формы, умеренными контрастами, взаимодействием частей и зон. Множественность целей этого искусства находит свое воплощение в одной-единственной форме, более интенсивной, ясной и сильной, чем борющиеся друг с другом формы предшествующего искусства. В трехмерных работах не требуется больше смотреть на множество деталей, сравнивать их между собой, анализировать их последовательно друг за другом, созерцать их. Произведение искусства как целое, его качество как целого — вот, что интересно в современном искусстве, согласно Джадду[94]. Наш взгляд имеет важное свойство выделять главное, поэтому большинство произведений искусства фактически имеют лишь одно качество. Картина Ньюмена не проще, чем картина Сезанна. В этом отношении Джадду

[89] *Judd D.* Specific objects. P. 809.

[90] Ibid. P. 810.

[91] Ibid. P. 811.

[92] Ibid.

[93] Ibid. P. 813.

[94] Ibid.

вторит второй крупный теоретик минимализма Роберт Моррис. По его мнению, простота формы еще не означает простоту опыта[95]. «Унитарные» формы не редуцируют отношений, они определяют их, способствуя их более тесной интеграции. При этом унитарная форма или гештальт, будучи обнаруженными, тем самым уже сообщили о себе всю информацию. (Ведь не существует гештальта гештальта.) После своего обнаружения гештальт также невозможно разрушить или раздробить, он всегда остается единым и неделимым[96]. Рассуждения Джадда и Морриса, помимо того, что они пародируют императивы оптического единства произведения искусства, напоминают также и тезисы классицистической эстетики с ее требованиями ясности и «благородной простоты». Винкельман писал: «Бог есть высшая красота, и понятие о человеческой красоте будет тем совершеннее, чем более мы его мыслим соответствующим и совпадающим с высшим существом, которое отличается для нас от материи понятием *единства и неделимости* (курсив наш. — *А. Р.*). [...] Формы такого образа просты и непрерывны и в этом своем единстве многообразны, а вследствие этого и гармоничны. Единство и красота возвышают всякую красоту [...]. Предмет не сделается более ограниченным и не утратит своей величины, если ум наш в состоянии будет объять его сразу, измерить и заключить в одно понятие [...]. Все, что нам приходится созерцать частями или что мы не в состоянии охватить одним взором из-за множества составных частей, теряет от этого в величине, подобно тому как долгий путь кажется нам коротким благодаря множеству встречаемых на нем предметов или благодаря ряду постоялых дворов, в которых мы можем остановиться»[97]. Минималисты выступали против именно этих «постоялых дворов» формы, против деталей и внутренних взаимосвязей, которые ослабляют общее звучание формы. И что может соперничать с «неслыханной простотой» таких геометрических фигур как куб или параллелепипед, ставших главными героями «трехмерного искусства»?

Но минималисты далеки от типичного, например, для античности или средневековья обожествления геометрии, нарциссического любования чистой формой. Как указывал Роберт Моррис, минималистский объект является автономным лишь как единый и неделимый гештальт, но он не заключает в себе всех эстетических отношений[98]. Эстетический смысл

---

[95] *Morris R.* Notes on sculpture 1–3 // Art in Theory. 1900–1990 / Ed. by Ch. Harrison, P. Wood. Oxford, 1993. P. 816.

[96] Ibid.

[97] *Винкельман И.-И.* Указ. соч. С. 282–283.

[98] *Morris R.* Notes on sculpture 1–3. P. 818.

минималистского искусства зависит не только от объекта, но и от условий его экспонирования — освещения, окружающего пространства, точки зрения зрителя. Только один аспект восприятия минималистского произведения, по словам Морриса, можно считать мгновенным или непосредственным — восприятие самого гештальта. Но в целом опыт восприятия минималистских работ носит подчеркнуто временной характер, он существует лишь во времени, отмечает Моррис. Если раньше сам объект был носителем «отношений» (композиция художественного произведения), то теперь «отношения» проецируются вовне и становятся функциями пространства, освещения и точки зрения зрителя[99]. Главное, с точки зрения Морриса — это избежать ощущения близости (intimacy) по отношению к произведению искусства. Этому ощущению близости способствует, по сути, любая артикуляция элементов внутри произведения, любая «детализация». «Сепаратизм» отдельных элементов композиции, приводит к установлению определенного типа отношений между ними, выделению «главного», подавлению «второстепенного» и т. д. (проблемы композиции). Всего этого, по убеждению Морриса и других минималистов, следует избегать. Внутренние отношения в произведении (вызванные его структурой, фактурой и т. д.) уменьшают его публичность, сокращают до минимума окружающее его реальное пространство. Они приводят к воображаемому слиянию зрителя и произведения, объекта и субъекта, вынуждая последнего покинуть область реального пребывания объектов[100]. Для сохранения своего публичного статуса «новые трехмерные работы», согласно Моррису, должны обладать следующими основными признаками, многие из которых, как мы увидим, носят негативный характер: симметрия, отсутствие следов, сделанных непосредственно рукой художника, отсутствие иерархии частей, абстрактность, отсутствие антропоморфного измерения, целостность[101]. Это новое искусство отсылает не к предшествующему искусству, а скорее к промышленным изделиям, технологической традиции нашей цивилизации от неолитических изделий до современной техники. Многие его качества, отмечаемые Моррисом (открытость, растяжимость, доступность, публичность, повторяемость, прямота, непосредственность[102]) своими социальными коннотациями, своим «демократизмом» напоминают о русском конструктивизме, которым увлекался Моррис, и свидетельствуют о той почти беспредельной

---

[99] *Morris R.* Notes on sculpture 1–3. P. 818.

[100] Ibid.

[101] Ibid. P. 820.

[102] Ibid. P. 821.

вере в прогресс, которая стала отличительной чертой 60-х гг. на Западе. Однако не следует спешить ставить знак равенства между конструктивизмом и минимализмом. Эти направления объединяет отрицание «чувственного» в искусстве, замена «внутренних» отношений «внешними», враждебность к иносказательности и иллюзионизму. Но минимализм не был порожден культом техники. Даже увлеченный наследием русского конструктивизма Моррис, которому тема техники была близка, как, кажется, никому другому среди минималистов, подчеркивал, что «визуализация факторов структурной эффективности может разрушить независимость объекта»[103], отказываясь тем самым утилитаристский пафос конструктивизма. Минимализм не был рационалистическим направлением, по крайней мере в теоретических работах его главных представителей, а также в трудах симпатизировавших им или, напротив, обличавших их критиков и теоретиков.

К числу последних принадлежал и Майкл Фрид, единомышленник и последователь Гринберга посвятивший критике минимализма одну из самых известных теоретических работ 60-х гг. «Искусство и объектность». В ней противопоставляются «подлинное» искусство, искусство ведущих представителей модернизма, исследующих серьезные формальные проблемы и «объектность» (objecthood) или буквализм (literalism), т. е. искусство минималистов. Если произведение модернистской живописи или скульптуры преодолевает в себе вещь, объект, поскольку его форма остается художественной или изобразительной (pictorial) в широком смысле слова, минималисты работают лишь с «готовой» «буквальной» формой объектов (поэтому Фрид и называет их буквалистами)[104]. Ссылаясь на Гринберга, Фрид указывает, что модернисты (не только в живописи, но и в скульптуре) обладают особым оптическим чувством формы как части всепроникающего пространства, не имеющего ничего общего с природными формами[105]. Таким образом, воскрешаются старые оппозиции природы и искусства, идеализма и материализма.

Буквалистский подход к искусству Фрид называет также театральным, так как минималисты всегда учитывают те конкретные обстоятельства, при которых зритель воспринимает их работы. Минималисты не мыслят объекта вне ситуации, которая неизбежно включает в себя зрителя[106].

---

103 Ibid.

104 *Fried M.* Art and Objecthood // Art in Theory. 1900–1990 / Ed. by Ch. Harrison, P. Wood. Oxford, 1993. P. 824.

105 Ibid. P. 829–830.

106 Ibid. P. 825.

Фрид придает большое значение словам Морриса о необходимости дистанции между объектом (произведением) и субъектом (зрителем)[107]. Относительно большие размеры минималистских объектов в сочетании с их «унитарным» характером дистанцируют зрителя не только физически, но и психологически[108]. Впрочем, грандиозные размеры не могут служить гарантией публичности. Минималистам требовался определенный масштаб, приближающий их объекты к размерам человеческого тела. Объект должен *противостоять* зрителю, стоять у него на пути, а не просто располагаться в его пространстве. Художник в таком случае должен учитывать «всю ситуацию». В результате объект, по свидетельству Морриса, не становится менее важным, он становится лишь менее самодостаточным[109]. Специфическое «присутствие» (presence) минималистских объектов, чувство дистанции, которое они внушают Фрид сравнивает с присутствием другого человека. Зритель находится в неопределенных, неограниченных во времени и некритичных отношениях с неким безучастным объектом на полу или на стене. При внезапном столкновении с минималистским объектом в темном выставочном зале мы можем вздрогнуть, так же как и при внезапной встрече с человеком[110]. По Фриду, существует три главные причины того, что минималистские объекты напоминают людей[111]. Во-первых, как уже было сказано, размеры минималистских кубов или параллелепипедов приближаются к размерам человеческого тела. Во-вторых, те «единства» или «гештальты», о которых в своих «Заметках о скульптуре» писал Роберт Моррис, по своему описанию больше всего соответствуют (если проводить параллели с нашей обыденной жизнью) нашему восприятию других людей. Также и знаменитый лозунг Дональда Джадда «одна вещь после другой вещи», с точки зрения Фрида, своим источником имеет не новейшие философские и научные принципы, а саму природу. В-третьих, пустотелость большинства минималистских работ означает наличие у них внутреннего измерения, и поэтому немедленно обрастает антропоморфными коннотациями.

В качестве примера, иллюстрирующего театральный характер искусства минималистов или буквалистов Фрид обращается к анализу известного рассказа одного из представителей этого направления Тони Смита о его ночной поездке по недостроенной автостраде. Грандиозное и вместе

[107] *Morris R.* Notes on sculpture 1–3. P. 817.
[108] *Fried M.* Art and Objecthood. P. 826.
[109] *Morris R.* Notes on sculpture 1–3. P. 819.
[110] *Fried M.* Art and Objecthood. P. 826.
[111] Ibid. P. 827.

с тем странное, нечеловеческое зрелище этого неоконченного объекта американской инфраструктуры, вызвало у Смита острое чувство неудовлетворения современным искусством, слишком «маленьким», «ограниченным», «конвенциональным» «искусством почтовых марок»[112]. В рамки этого «маленького искусства» невозможно заключить полученный Тони Смитом на автостраде опыт. Фрид считает, что рассказ Смита может служить идеальной моделью искусства минималистов в целом, искусства ситуации, в котором наличие объекта является факультативным. Объект подменяется неким опытом, направленным на субъекта извне: бесконечностью дорожной ленты, исчезающей под колесами автомобиля или постоянно удаляющейся, ускользающей под натиском света передних фар темнотой[113]. Этот опыт восприятия нечеловеческой в своем величии, заброшенной (покинутой, отверженной?) автострады (как будто существующей лишь для одного своего зрителя — Тони Смита, и потому создающей иллюзию личного опыта), по убеждению Фрида, не имеет отношения к искусству.

Неограниченный во временном отношении, бесконечно возобновляющийся опыт езды по автостраде (который мог бы стать бесконечным в буквальном смысле в том случае, если автострада была бы кольцевой), по мысли Фрида, мало чем отличается от опыта восприятия минималистских объектов, «неисчерпаемых» по той простой причине, что в них нечего исчерпывать[114]. Эту проблему длительности (duration), несконцентрированности во времени опыта восприятия минималистского искусства Фрид считает ключевой. Именно в ней заключается принципиальное отличие этого искусства от модернистских работ Нолэнда, Олицки, Дэвида Смита или Каро, основанных на совсем ином понимании проблемы времени. Бесконечной временной перспективе минимализма с его одновременно уходящим и наступающим временем Майкл Фрид противопоставляет абсолютное присутствие модернистского искусства в каждый отдельный момент времени, присутствие в настоящем (presentness), не имеющее ничего общего со специфическим «присутствием» (presence) минималистских объектов[115].

«Искусство и объектность» можно рассматривать и как новую редакцию «По направлению к более новому Лаокоону» Гринберга, поскольку и у Фрида проблема «системы искусств» занимает одно из центральных

[112] Ibid.
[113] Ibid. P. 828.
[114] Ibid. P. 831.
[115] Ibid. P. 832.

мест. Попытку «взлома» этой системы со стороны минималистов, стремившихся выйти за рамки живописи и скульптуры и основать некий новый вид искусства, Фрид расценивал как угрозу искусству[116]. Согласно Фриду, критерии качества в искусстве применимы лишь в пределах отдельных видов искусства. То, что находится в промежутке между различными видами искусства, принадлежит театру, т. е. в концепции Фрида — области коррумпированного восприятия. В настоящий момент, по мнению американского теоретика, не только успех, но и само выживание искусства зависит от его способности избежать соблазна театральности, от способности «победить театр»[117]. Как никогда актуальна проблема качества, серьезное отношение к которой позволяет выявить колоссальные различия, например, между творчеством «театральных» композиторов или художников (Кейджа, Раушенберга) и музыкой Картера, живописью Луиса.

Как исследователь Майкл Фрид оригинален прежде всего в плане изучения «проблемы ситуации» или «проблемы зрителя». В дальнейшем он продолжит рассмотрение этой проблематики и на материале классического искусства[118]. Получается, что своей научной карьерой Фрид отчасти обязан открытиям минималистов. Как следует из теоретического введения к работе Фрида «Три американских художника», модернисты также способны учитывать «ситуацию», причем это не становится для Фрида поводом для однозначного осуждения их искусства, как было в случае с минимализмом. Так, Фрид подчеркивает ситуационный характер «Завтрака на траве» и «Олимпии» Эдуарда Мане, учитывавшего, по его мнению, как отчуждение зрителя от изображенных сюжетов, так и его осведомленность о том, что перед ним всего лишь живописное изображение[119].

В теоретическом введении к «Трем американским художникам» (1965) Майкл Фрид следует основным установкам теории Гринберга. В частности, Фрид утверждает, что история живописи от Мане до синтетического кубизма и Матисса была историей постепенного освобождения живописи от функции репрезентации реальности, или, если угодно, освобождения реальности от способности живописи ее репрезентировать[120].

---

[116] *Fried M.* Art and Objecthood. P. 831.

[117] Ibid. P. 830.

[118] *Fried M.* Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot. Berkeley, 1980.

[119] *Fried M.* Three American painters // Art in Theory. 1900–1990 / Ed. by Ch. Harrison, P. Wood. Oxford, 1993. P. 774–775.

[120] Ibid. P. 770.

Живопись все более погружалась в решение собственных формальных проблем, поэтому наиболее авторитетными критиками этого периода стали критики-формалисты — Роджер Фрай и Клемент Гринберг. Однако, никакая критика или теория искусства, по убеждению Фрида, неспособны доказать, что, например, «Завтрак на траве» Мане или «Осенний ритм» Поллока являются шедеврами, если адресат этой критики, т. е. сам зритель не чувствует этого. Подобное же чувство формы, по свидетельству Фрида, встречается крайне редко, поэтому современное изобразительное искусство апеллирует к аудитории, еще более элитарной и немногочисленной, чем даже современная поэзия. Со времени выхода в свет «Ренессанса и барокко» Вельфлина (опирающегося, по замечанию Фрида, на гегелевскую концепцию истории искусства) многие искусствоведы обращались к проблеме эволюции стилей как внутренней проблеме истории искусства с ее собственной диалектикой и законами развития, отличными от социальных, политических или экономических законов[121]. Фрид, впрочем, признает большое значение нехудожественных факторов в формировании, например, искусства Ренессанса, важную роль двух главных заказчиков — церкви и государства. Основной ошибкой своих предшественников и оппонентов Фрид называет не использование культурологического инструментария как такового, а игнорирование того исторического разрыва, который отделяет классическое искусство от современного. Аргументы, которые являлись вполне обоснованными по отношению к искусству Ренессансу, в контексте современной ситуации теряют свою легитимность, поскольку взаимоотношения между модернистской живописью и общественной жизнью поддаются описанию лишь в самых общих терминах[122]. Современное искусство все более удалялось от общекультурного развития, в этом отчуждении искусства от общества и заключается главная особенность данного исторического момента. Далее, Фрид развивает широко известную концепцию Гринберга о самообновляющемся и самокритичном искусстве модернизма, лишь расширяя (по сравнению с Гринбергом) список цитируемых авторов (ссылаясь, в частности, на «Историю и классовое сознание» Г. Лукача, работы М. Мерло-Понти). Однако историзм Фрида, более «навязчивый», чем у Гринберга, и, на первый взгляд, более последовательный, «научный», остается таким же поверхностным и декоративным по своей сути, как и историзм Гринберга.

В заключение нам хотелось бы еще раз отметить, что теория искусства Гринберга оказала огромное влияние на формирование целого ряда

[121] Ibid. P. 771.

[122] Ibid. P. 772.

направлений постмодернистского искусства, что нисколько не противоречит ее близости неоконсерватизму, а порою и младоконсерватизму, так как в таких же двойственных отношениях с этими течениями мысли находился и сам постмодернизм. Тезис Гринберга о средствах выражения определяющих содержание искусства предвосхитил постмодернистские представления о господстве означающего над означаемым. Теория Гринберга о том, что развитие модернизма есть процесс его самопознания легла в основу теории и практики концептуального искусства 60-х гг. (несмотря на все заверения концептуалистов в обратном). Недостатки методологии Гринберга, ее антиисторизм не будут изжиты и в трудах главного оппонента Гринберга в американской теории современного искусства — Розалинд Краусс, начинавшей как ученица Гринберга. Существует большое искушение сказать, что Гринберг «стал судьбой» американской теории искусства в XX в., определяя ее развитие даже в те периоды, когда его собственные труды подвергались наиболее жесткой критике.

2. История искусства XX века и проблема консерватизма

Абстракционизм и формалистическая традиция. Для Гринберга и его последователей сама идея прогресса в современном искусстве ассоциировалась с абстракционизмом. По его мнению, от Джотто до Курбе главной задачей художника было создание иллюзии трехмерного пространства на плоской поверхности. Зритель смотрел сквозь эту поверхность как через просцениум на сцену. Модернизм (начиная с Эдуарда Мане) делал данную сцену все более узкой, пока, наконец, ее задник не сравнялся с занавесом[123]. В этом «сужении», переходе ко все более плоскостному изображению и заключался, по Гринбергу, прогресс в современном искусстве, и абстракционизм знаменует собой апогей этого процесса. Гринберг связывал абстрактное, нефигуративное искусство с отказом от иллюзии трехмерного пространства, способного вмещать реальные предметы, и переходом к оптическому пространству, по которому можно путешествовать лишь глазами[124].

Розалинд Краусс справедливо указала на идеалистическую подоплеку подобной дематериализации образа в теории Гринберга[125]. На примере эстетики В. Кандинского можно показать, что основные идеи форма-

[123] *Greenberg C.* Art and Culture. P. 136–137.
[124] *Greenberg C.* Modernist painting. P. 756.
[125] *Bois Y.-A., Krauss R.* Formless. A User's Guide. New York, 1997. P. 75–76.

лизма зародились в рамках символистской эстетики. Для Кандинского искусство — это область со своими собственными законами. Теорию автономии искусства как специализированной дисциплины отстаивали и формалисты. Но если у Гринберга произведение искусства становится целостным и самодостаточным объектом[126] (того же пространственного порядка, что и наши тела), у Кандинского оно превращается в субъект, духовный организм, ведущий самостоятельную, интенсивную жизнь[127].

Подобно символизму, формализм был основан на противопоставлении искусства и жизни. Один из основоположников европейского формализма Роджер Фрай противопоставляет незаинтересованное эстетическое созерцание (воображаемую жизнь) реальной жизни (жизни действия), в которой господствует нужда[128]. Возникновение мифа о чистой визуальности (основы формализма) было связано с теорией освобождения формы от чувственного балласта, ее эволюции в сторону чистой идеи. Понятие композиции, которое приобретает почти сакральное значение в теории формализма, в эстетике Кандинского трактуется как «изгнание телесного». «В композиции телесное излишне», — утверждает Кандинский. — Равнодушный звук предмета ослабляет звук абстрактного»[129]. Современное искусство совершает эволюцию от предметного к композиционному, от практически-целесообразного к духовно-целесообразному[130]. Чем внешне менее мотивировано, например, движение, тем чище, глубже, по мнению Кандинского, его воздействие. Совершенно простое движение к неизвестной цели уже само по себе производит впечатление значительного, таинственного, торжественного. Оно вырывает человека из практической, обыденной, целесообразной сутолоки. Абстрактное в теории Кандинского противостоит обыденному и телесному.

Вместе с тем для Кандинского теория «искусства для искусства» — порождение материалистической эпохи. Искусство не есть бесцельное создание вещей, оно должно служить развитию и утончению человеческой души. Не овладение формой есть его задача, но приноровление этой формы к содержанию[131]. Искусство должно избежать опасности

---

[126] *Greenberg C.* Art and Culture. P. 136–137.

[127] *Кандинский В. В.* Избранные труды по теории искусства: В 2 т. М., 2001. Т. I. С. 146, 259.

[128] *Harrison C., Perry G., Frascina F.* Primitivism, Cubism, Abstraction: The Early Twentieth Century. New Haven; London, 1993. P. 221.

[129] *Кандинский В.* Указ. соч. Т. I. С. 117.

[130] Там же. С. 266.

[131] Там же. С. 148–149.

орнаментальности. Для Гринберга, напротив, согласованность форм между собой, а не их отношение к внешнему миру является главной проблемой искусства. Различные виды искусства для Гринберга обладают своими собственными законами, поэтому каждый художник должен быть специалистом в своей области. Тони Годфри проводит параллель между этой теорией Гринберга и культом специализации в эпоху позднего капитализма[132].

Термины «репрезентативный» и «фигуративный» часто используются как синонимы. По мнению известного теоретика искусства Ч. Харрисона, это вводит в заблуждение, поскольку репрезентация не обязательно предполагает наличие сходства с предметами внешнего мира[133]. С его точки зрения, абстрактные работы Кандинского, Малевича, Мондриана следует считать репрезентативными. Абстрактное искусство должно было избежать Сциллы фигуративности и Харибды дизайна, хотя еще Джон Раскин и Уильям Моррис стремились к преодолению барьеров между искусством и дизайном, утилитарным и эстетическим.

П. Мондриан полагал, что задача художника — показывать подлинную реальность, а не описывать внешний мир[134]. (Малевич говорил, что художник станет творцом только в том случае, если его искусство не будет иметь ничего общего с природой.) Понятие индивидуальности Мондриан связывал с обыденной жизнью. Пока «индивидуальное» доминирует в сознании времени, искусство остается в плену у обыденной жизни, являясь ее отражением. В случае отказа от принципа индивидуальности и утверждению господства «универсального» жизнь, по мнению Мондриана, «достигнет равновесия» и займет место искусства[135]. Для американского художника Мозервелла развитие современного искусства, напротив, отражает рост индивидуальной свободы в мире. У Родченко абстрактная форма ассоциировалась с марксизмом и материализмом. В 30-е годы официальным искусством советской России становится фигуративное искусство социалистического реализма.

Абстрактное искусство, по Харрисону, не было естественным развитием французской традиции в искусстве[136]. Во второй четверти XX века Париж утратил свою абсолютную гегемонию в художественном мире, поскольку главные темы парижской школы — внешний мир и самосозна-

[132] *Godfrey T.* Conceptual Art. P. 87.

[133] *Harrison C., Perry G., Frascina F.* Op. cit. P. 200.

[134] Ibid. P. 199.

[135] Ibid. P. 206.

[136] Ibid. P. 194.

ние, якобы утратили свою актуальность. (Например, согласно концепции значимой формы Клайва Белла, подражательный или иллюстративный аспект произведения искусства является не столько вредным, сколько нерелевантным[137]. Он находится вне сферы эстетических категорий. Впрочем, теории Р. Фрая и К. Белла основывались на изучении того направления в истории искусства, который, благодаря Р. Фраю, получил название «постимпрессионизм».)

Автором долгое время доминировавшей версии развития современного искусства, во многих отношениях близкой эстетике Гринберга стал Альфред Барр-младший — первый директор Музея современного искусства в Нью-Йорке. Концепция Барра нашла свое отражение в каталоге организованной им выставки 1936 года «Кубизм и абстрактное искусство», где была опубликована знаменитая схема развития современного искусства Барра[138]. Барр делает акцент на техническом радикализме искусства начала века: художники отказываются от подражательной функции искусства и концентрируются на исследовании композиционных проблем, абстрактных конфигураций форм, линий, цветов. За скобки выносятся все социальные и интеллектуальные аллюзии, все конвенции иллюзионистической репрезентации. Доктрина Барра напоминает концепции «незаинтересованного созерцания» Роджера Фрая и аутентичной рецепции искусства Гринберга. Известный искусствовед и теоретик искусства Мейер Шапиро подверг справедливой критике деление Барром искусства на абстрактное и реалистическое. С точки зрения Шапиро, пассивной «фотографической» репрезентации не существует. Любая репрезентация несет отпечаток мировоззрения и ценностей их создателя[139].

Таким образом, в теории абстрактного искусства борются два направления — консервативное и антиконсервативное: если первое из этих направлений отличает типичная для консерватизма «идеология замкнутости» (живопись понимается здесь как область узкой специализации), то второе направление (к которому можно причислить и великих художников-абстракционистов — Малевича, Кандинского, Мондриана, Родченко, Поллока) не разделяет абстракцию и репрезентацию. Вопреки мнению Леви-Стросса, мы не может отказать абстракционизму в способности «что-либо означать»[140], но это не означает, что абстракционизм и консер-

---

[137] Ibid. P. 222.

[138] Ibid. P. 100.

[139] Ibid.

[140] *Эко У.* Отсутствующая структура. Введение в семиологию / Пер. В. Г. Резник, А. Г. Погоняйло. СПб., 2004. С. 396–397.

ватизм не могут иметь ничего общего: так, к примеру, их может сближать «критика сознания»[141], отказ от индивидуальности, антиисторизм и универсализм. Центральной проблемой, разумеется, остается проблема репрезентации, от решения которой всегда зависит культурный статус и успешность того или иного абстракционистского проекта.

Кубизм. Аналитический кубизм, согласно Гринбергу, стал первым шагом на пути к абстрактному искусству: кубисты создали искусство нового типа, учитывая плоскость хоста и избегая иллюзионизма, с одной стороны, а с другой — конструируя единое, поглощающее отдельные предметы пространство[142]. Известный историк кубизма Дуглас Купер считал, что в аналитическом кубизме Пикассо отказывается от имитации действительности, превращая искусство в самодостаточную сферу[143].

На наш взгляд, подобно современной ему философии аналитический кубизм стремился к преодолению дуализма бытия и сознания, «объективизации сознания» и формированию научного языка описания и анализа его данных вне категории субъективности. Сознание (живопись) является единственной подлинной реальностью. Как и плоскость кубистической картины, сознание является замкнутой системой, ни к чему не отсылая, не отражая внешней действительности. Вместе с тем новая философия, утверждающая примат сознания над бытием, не означает победу субъективизма. Не существует как «индивидуального», «уникального» сознания, так и «субъективного» мышления. В интерпретации кубизма В. А. Крючкова справедливо делает акцент на теме априорных законов мышления и визуального восприятия, которые детерминируют человеческий опыт. В картинах аналитического кубизма априорные формы языка живописи вытесняют образ, изобразительную функцию. Все их содержание развертывается на поверхности и сводится к движению от материи языка к фиксации образа и в обратном направлении[144]. Уникальная для отечественного искусствознания (и предвосхитившая свои западные аналоги) концепция В. А. Крючковой это, вне сомнения — консервативная (но весьма убедительная) версия аналитического

---

[141] Подробнее об этом лейтмотиве философской мысли XX века см., например: *Уваров М. С.* Человек в междисциплинарном пространстве культуры (опыт интерпретации философской традиции XX века) // HOMO ESPERANS. 2/2006. СПб.; Тбилиси; Батуми. С. 92–95.

[142] *Greenberg C.* Art and Culture. P. 172–173.

[143] *Cooper D.* The Cubist Epoch. London, 1999. P. 49.

[144] *Крючкова В. А.* Антиискусство: Теория и практика авангардистских движений. М., 1984. С. 39.

кубизма. Руководствуясь в чем-то близкими данной концепции интуициями, формалисты указывали на близость аналитического кубизма абстракционизму.

Автором другой консервативной интерпретации аналитического кубизма стал Теодор Адорно. По его мнению, данное направление можно интерпретировать как своеобразную реакцию на ту стадию рационализации жизни общества, которая «геометризировала» его сущность посредством планирования[145]. Если импрессионизм силой собственной динамики стремился спасти окостеневшую жизнь в мире, живущем по законам товарного производства, то кубизм уже отчаялся в таких возможностях и принял геометризацию мира как его новый закон, чтобы таким образом гарантировать объективность эстетического опыта. В этом сказывается зависимость кубизма от идеологии. С точки зрения Адорно, эта «зависимость» в конечном счете и заставила Брака и Пикассо выйти за рамки кубизма.

Один из выходов из этого «порочного круга» консервативных интерпретаций аналитического кубизма предложил американский искусствовед Дональд Каспит. Не без основания он увидел в аналитическом кубизме разновидность экспрессионизма. Аналитический кубизм, с точки зрения Д. Каспита, это искусство о дезинтеграции телесного эго: порвав с традиционным нарциссизмом эстетического опыта, кубизм напоминает о том, что целостное «я» человека — не более чем иллюзия[146]. Психологическое измерение, о котором писал Каспит, с одной стороны, конечно, разрушает «имманентную» логику кубизма в интерпретации, к примеру, Гринберга или В. А. Крючковой. Но, с другой стороны, кубистическая дезинтеграция «я» (так, как она понимается Каспитом) может служить легитимацией для закабаления этого «я» различными «внешними» системами (априорные формы познания, вечные законы живописи и т. д.).

Возможно, что спор между консервативными и неконсервативными интерпретациями искусства в действительности есть спор между метафорой и метонимией. Согласно Р. Якобсону, если символизм и романтизм основаны на использовании метафоры (фигуре подобия), различные виды реализма основаны на метонимии (фигуре смежности). С этой точки зрения, кубизм относится к реалистическому направлению в искусстве. Кубизм, по Якобсону — знаковая система, основанная на использовании

[145] *Адорно Т.* Эстетическая теория / Пер. А. В. Дранова. М., 2001. С. 430.

[146] *Kuspit D.* Signs of Psyche in Modern and Postmodern Art. Cambridge, 1995. P. 42–50.

синекдохи (разновидности метонимии), в которой часть изображения (например, скрипки) обозначает целое[147].

Выходом из «консервативного» аналитического кубизма в известной степени являлся синтетический кубизм, в котором диалог различных уровней репрезентации, различных знаковых систем выходит на первый план. Тем не менее и синтетический кубизм трактуется в консервативном ключе, например, как некая «абстрактная семиотика» в трудах В. А. Крючковой и Розалинд Краусс. Последняя назвала коллажи Брака и Пикассо первым систематическим исследованием условий знаковой репрезентации в изобразительном искусстве[148]. Поскольку значение знака никогда не бывает абсолютным, один и тот же элемент в коллаже может обозначать различные вещи — замкнутость и открытость, плоскостность и глубину и т. д. — в зависимости от контекста восприятия данного знака зрителем. Д.-А. Канвейлер считал, что, отказавшись от имитации действительности, Брак и Пикассо открыли, что подлинной природой искусства является письмо, продуктом искусства являются знаки, лишь указывающие на реальный мир, но не отражающие его как зеркало. Открытие подлинной природы пластических искусств, по мнению Канвейлера, освободило художников от рабской зависимости от действительности[149].

Наиболее влиятельную семиотическую интерпретацию синтетического кубизма в западном искусствознании предложили Розалинд Краусс и Ив-Ален Буа. Согласно И.-А. Буа[150], концепция «искусства как письма» позволяет Пикассо отказаться от оппозиции зрительного (вертикального) и телесного (горизонтального). У Пикассо холст становится страницей текста, заполненной знаками. «Натюрморт с плетеным стулом» (1912) Пикассо предполагает взгляд сверху (на плоскость столика в кафе), но, в конечном счете, стол Пикассо — это письменный, а не обеденный стол.

В отечественном искусствознании эта концепция нашла свое отражение в работах В. Крючковой. По ее мнению, Пикассо уравнивал языковой знак с живописным, утверждая, что картины нужно писать, то есть писать словами[151]. Живопись и литература, согласно Пикассо, могли бы

---

[147] *Harrison C., Perry G., Frascina F.* Op. cit. P. 146.

[148] *Краусс Р.* Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. М., 2003. С. 43.

[149] *Harrison C., Perry G., Frascina F.* Op. cit. P. 102–103.

[150] *Bois Y.-A.* Matisse and Picasso. Paris, 1998. P. 28–29; *Bois Y.-A., Krauss R.* Op. cit. P. 27–28.

[151] *Крючкова В. А.* Антиискусство... С. 79.

поменяться местами, поскольку они — одно и то же. Процесс восприятия картины Пикассо замкнут в узких рамках: знак—кажимость—знак, предмет—образ—предмет. Пикассо утверждал, что «форма, сообщающая нам чувство реальности, — это та, которая максимально удалена от реальности ретины; глаза художника обращены к высшей реальности, его произведения — заклинания»[152].

Ограниченность подобного рода интерпретации в случае с синтетическим кубизмом (с его многочисленными отсылками к социальной действительности) очевидна, и речь должна идти, по всей видимости, лишь о поиске более или менее тонкого механизма, опосредующего эти «социальные факты», включающего их в художественную диалектику. Для Кристины Поджи и Патриции Лейтон коллажи Пикассо являются выпадом в адрес буржуазной концепции «высокого искусства». Новейшие исследования уделяют особое внимание центральной для творчества Пикассо оппозиции массовой и элитарной культуры. Кристина Поджи в статье «Малларме, Пикассо и газета как товар» указывает, что противопоставление газеты книге является знаковым для культуры символизма. Газета для Малларме, как и китч для Гринберга является порождением эпохи всеобщей грамотности. Фрагмент газетного заголовка, включенный в натюрморт Пикассо «Бутылка, стакан и газета на столе «Une Coup de the», содержит аллюзию на известное произведение Малларме «Un Coup de Des» («Бросок костей»). По свидетельству Мориса Рейналя, в студии Пикассо на улице Равиньян имелись книги Верлена, предположить, что включающие фрагменты газет коллажи Пикассо отрицают и пародируют «чистое искусство» Малларме[153].

Гринберг придерживался (ставшего распространенным не без его влияния) мнения о том, что после героического периода кубизма творчество Пикассо — непрерывная череда кризисов[154]. В 1920–1930-е годы, согласно Гринбергу, Пикассо пытается игнорировать логику истории, отдавая предпочтение фигуративному искусству в его традиционном понимании. «Гернику», один из главных объектов своей критики, Гринберг называет «академической картиной». Пикассо придерживается старой фигуративной парадигмы живописи, в которой уже не осталось нерешенных проблем[155]. Любая фигуративная картина закончена еще до начала работы над ней. Искусство, таким образом, становится ремеслом.

[152] Там же.
[153] *Harrison C., Perry G., Frascina F.* Op. cit. P. 162–166.
[154] *Greenberg C.* Art and Culture. P. 59–60.
[155] Ibid. P. 67.

Для автора известной монографии о творчестве Пикассо (1975) Тимоти Хилтона и других представителей формалистического искусствознания возможности исследования человеческой фигуры были исчерпаны к 20-м годам XX века. Согласно Т. Хилтону, творчество Пикассо связано с концом великой европейской фигуративной традиции в искусстве[156]. Образы Пикассо всегда имеют своим источником реальный мир и искусство прошлых эпох. В 20–30-е годы — время расцвета «Парижской школы» — Пикассо, оставаясь художником-фигуративистом, перестает быть художником новатором. В этой связи представляется характерным появление такой работы Пикассо как «Распятие» (1930), в которой художник обращается к одному из центральных сюжетов западной культуры, апеллируя вместе с тем к многовековой экспрессионистической традиции. Знаменитая «Девушка у зеркала» (1932), по мнению Хилтона, в концептуальном плане — не более чем вариация на тему «Vanitas».

Творчество Пикассо и художников «Парижской школы» оказывается в стороне от наиболее важного, с точки зрения Т. Хилтона, направления в искусстве после кубизма — абстракционизма[157]. В своих кубистических работах Пикассо, по мнению Т. Хилтона, поставил ряд вопросов, связанных с проблематикой абстракционизма, но оставил их без ответа. Крупнейшие представители абстрактного искусства как правило работали за пределами Парижа (Кандинский, Малевич, Родченко). Этим отчасти объясняется тот факт, что Пикассо, согласно Хилтону, был слабо знаком с абстрактным искусством «высокого качества». В то время в Париже работал лишь погруженный в свое творчество, замкнутый Мондриан. Известная картина Пикассо 1927–1928 годов «Студия», пародирующая приемы Мондриана, вызывает негативную реакцию Т. Хилтона. Высокое искусство, по его мнению, несовместимо с пародией и юмором[158].

Хилтон ссылается на мнение одного из самых авторитетных исследователей кубизма Дугласа Купера, утверждавшего, что кубизм был попыткой создания самодостаточной, независимой от реальности формы[159]. Согласно Хилтону, кубизм не был реалистическим искусством[160], несмотря на то, что Глез и Метсенже назвали Курбе одним из предтеч нового движения. По мнению Хилтона, в портрете А. Воллара и других работах Пикассо этого периода репрезентативная функция является

---

[156] *Hilton T.* Picasso. London, 1996. P. 168.

[157] Ibid. P. 169.

[158] Ibid. P. 170.

[159] Ibid. P. 109.

[160] Ibid.

второстепенной. Но если кубизм, по Хилтону, был рациональным и поэтапным исследованием формальных проблем, то в 1920–30-е годы искусство Пикассо, по мнению исследователя, стало частью его «личной мифологии»[161]. «Деформации» этого периода носят субъективный, экспрессионистический характер. Пикассо отказывается от серьезного изучения «пространственных проблем» после синтетического кубизма[162]. Хилтон критикует «сентиментальный натурализм» Пикассо периода «Портрета Ольги Хохловой», считая, что подобные произведения являются фактами биографии, а не творчества Пикассо. В произведениях периода наибольшей близости Пикассо к театру (которым восхищался Хокни) Хилтон видит симптомы кризиса. Появление на мировой художественной сцене Джексона Поллока, согласно Хилтону, символизирует окончание периода, когда Пикассо пользовался репутацией художника новатора. Хилтон, во многом следуя оценкам Гринберга, словно мстит Пикассо за его разрыв с той формалистической или «абстракционистской» ортодоксией, которую Хилтон находит в аналитическом кубизме. В этой позиции британского искусствоведа нашла отражение определенная искусствоведческая идеология. Это консервативная идеология замкнутости, согласно которой, по словам Ива-Алена Буа, в истории модернистского искусства (от Поля Сезанна и Анри Матисса до Пита Мондриана и Джексона Поллока) ранг художника определялся его способностью объединить различные части композиции в единое целое. Аналитический кубизма используется здесь в качестве примера «единства стиля», снятия всех противоречий в замкнутой автореферентной системе. Для Адорно «представление о стиле как о чисто эстетической закономерности является обращенной в прошлое романтической фантазией»[163]. В единстве стиля Адорно видит отражение различных структур социального насилия. Поэтому «вплоть до Шенберга и Пикассо большим художникам было присуще недоверие по отношению к стилю»[164]. В современном искусствознании, испытавшем сильное влияние психоанализа, единство произведения искусства интерпретируется в регистре «воображаемого» или иллюзорного. Концепция произведения искусства как единства, имеющего начало и конец, по мнению Ива-Алена Буа связано с категорией воображаемого Лакана: иллюзорное единство произ-

---

[161] Ibid. P. 157.

[162] Ibid. P. 122.

[163] *Хоркхаймер М., Адорно Т.* Диалектика Просвещения: Философские фрагменты. М.; СПб., 1997. С. 162.

[164] Там же.

ведения искусства является отражением иллюзорного единства «я» как воображаемой конструкции возникающей, согласно теории Лакана, «на стадии зеркала»[165].

Сюрреализм. Крупнейшим направлением в искусстве 1920–1930-х гг. стал сюрреализм. Вопреки стереотипным оценкам, сюрреализм не был простым продолжением романтизма, скорее он позволяет нам взглянуть на искусство XIX века под новым необычным углом зрения. Культ субъективизма, произвол фантазии и безудержное воображение не относятся к числу отличительных признаков сюрреализма. Сам термин сюрреализм (сверхреализм), по мнению В. Хофмана, указывает на «научный» подход к природе[166], не случайно главным методом сюрреалистов стала «простая регистрация фактов». Великие тайны духа способна раскрыть лишь материя, поскольку в окружающем нас мире нет ничего, что не было бы порождением сознания. Фрагменты эмпирической действительности, не укладывающиеся в антропоцентрическую картину мира, и есть наиболее сокровенные уголки подсознания человека. Сюрреализм отрицает дуализм сознания и действительности, материи и духа. «Существует некая точка духа, в которой жизнь и смерть, реальное и воображаемое, прошедшее и будущее <...> перестают восприниматьКак противоположности» (А. Бретон. «Второй манифест сюрреализма»). С этой философией связаны основные техники и методы сюрреализма. Автоматическое письмо преодолевает разрыв между мыслью и языком, «объективный случай» — между детерминизмом и личной свободой. «Я верю, что в будущем сон и реальность... сольются в некую абсолютную реальность — в сюрреальность», — говорит А. Бретон. Как указывает В. А. Крючкова, в основе метода сюрреалистов лежит «сгущение материальности выразительных средств» — обязательное условие «спонтанного возникновения смысла»[167]. Таким образом, опираясь на некий аналог старой романтической концепции одушевленной вселенной, сюрреалисты пытались заставить заговорить саму материю. Вера во всемогущество означающего — основа философии постмодернизма (Лакан, Деррида) — является главным принципом сюрреализма. Вмешательство «автора» в создании произведения искусства должна быть сведена к минимуму. Сюрреализм, по Бретону, это «диктовка мысли вне всякого контроля со стороны разума, вне каких бы то ни было эстетических или

[165] *Bois Y.-A., Krauss R.* Op. cit. P. 25.

[166] *Хофман В.* Основы современного искусства. Введение в его символические формы / Пер. А. Белобратова. СПб., 2004. С. 421.

[167] *Крючкова В. А.* Антиискусство... С. 134.

нравственных соображений». По его собственным словам, Бретону был близок автоматизм самого акта зрительного восприятия, не запятнанного рефлексией, на этом основании лидер сюрреалистов ценил визуальные искусства выше музыки.

Восходящие к «Нулевой степени письма» Ролана Барта интерпретации сюрреализма В. Хофмана, В. А. Крючковой, Р. Краусс носят консервативный характер, как, впрочем, и сами сюрреалистические практики, например, автоматизм с его отказом от «человеческого, слишком человеческого» в пользу «невинной» материи и диктатуры означающего.

Розалинд Краусс поставила под сомнение сложившуюся в искусствознании концепцию двух «стилей» сюрреализма[168]. С одной стороны, сюрреалисты использовали традиционные натуралистические средства (например, Рене Магритт), тщательно копируя предметы окружающего мира, но помещая их в какой-либо явно неправдоподобный контекст (паровоз, вылетающий из камина и т. п.), тем самым дезавуируя реальность путем ее внешней имитации. Этот стиль назвали «сюрреалистическим натурализмом» (А. Массон). Другим «стилем» является изобретенная А. Массоном техника автоматического письма, в дальнейшем получившая широкую известность благодаря творчеству Дж. Поллока. Уильям Рубин считает, что две основные линии сюрреализма — автоматическая (абстрактная) и академическая (иллюзионистическая) соответствуют двум фрейдистским истокам теории сюрреализма — автоматизму и сновидениям. Несмотря на различия между этими «стилями», их объединяет понятие бессознательно созданного метафорического образа. Р. Краусс сомневается в научной обоснованности подобного рода определений в стиле «А плюс Б» (сюрреализм как простая сумма автоматизма и иллюзионизма). Анализируя центральную для сюрреализма антиномию зрения и письма, присутствия и репрезентации, Р. Краусс обращает внимание на тот факт, что главной сферой работы сюрреалистов в области визуального искусства являются иллюстрированные журналы, основными составляющими которых были тексты и фотографии. Именно в фотографическом (а не живописном) коде сюрреализма, по мнению Р. Краусс, следует искать его сущность. Размышляя о различных типах сюрреалистической фотографии, Р. Краусс указывает на игнорирование сюрреалистами приема фотомонтажа. Она приходит к выводу, что «чистые», неискаженные фотоизображения (например, фотографии большого пальца ноги Буаффара) ближе всего к сердцевине сюрреализма. Фотография представляет реальность как заданную, шифрованную или пере-

[168] *Краусс Р.* Указ. соч. С. 95.

веденную на язык знаков. Тем самым образ природы как знака приходит на территорию сюрреалистической фотографии[169]. По мнению Р. Краусс, сюрреальность есть природа, бьющаяся в судорогах письма: эстетика сюрреализма сводится к опыту реальности, превращающейся в репрезентацию. При этом «письмо» понимается как независимая от человека инстанция: либо как продолжение реальности, слепком которой является фотография, либо как опять-таки чуждая человеку система конвенций, «вторая природа», детерминирующая все формы социального опыта. (Таким образом, хотя концепцию Краусс можно толковать двояко, ее общий смысл от этого не меняется.)

Поп-арт. Несмотря на то, что существуют и неконсервативные интерпретации поп-арта, этому направлению удалось блестяще продемонстрировать, что современное общество является как обществом потребления, так и обществом спектакля во многом именно ценой утраты критической дистанции по отношению к ценностям этого «общества». Поп-арт трактовали как продолжение проекта Просвещения, как искусство, несущее радикальное обновление и отражающее дематериализацию жизни в обществе масс-медиа. Создается иллюзия, что поп-арт *объединяет* различные сферы человеческой деятельности в едином стиле эпохи. Также возникает обманчивое ощущение, что поп-арт *исследует* актуальные проблемы современности (засилье средств коммуникации, господство символов). Однако подобные интерпретации крайне односторонни. Поп-арт кажется «убедительным» и радикальным в силу того, что он во многом дублирует скрытую в масс-медиа систему господства. Лишенные антропологического измерения, «нерукотворные» образы поп-арта (фотографические, телевизионные) представляют собой как бы вторую природу, освобождаясь от функции репрезентации.

Опираясь на теорию Диди-Юбермана, изложенную им на примере минимализма, образы поп-арта можно интерпретировать как диалектические образы. (Во многом аналогичную стратегию использовал Борис Гройс в работе «Страдающая картина, или картина страдания»[170].) Это диалог между мертвым настоящим и утраченными живыми образами. К поп-арту можно отнести сказанные по другому поводу слова Бодрийяра: «Все, что мы можем почувствовать, глядя на любое из этих изображений, — это исчезновение чего-то прежде существовавшего»[171].

---

[169] *Краусс Р.* Указ. соч. С. 119.

[170] *Гройс Б.* Искусство утопии. М., 2003. С. 268–279.

[171] *Бодрийяр Ж.* Прозрачность зла / Пер. Л. Любарской, Е. Марковской. М., 2000. С. 27–28.

Проблематика поп-арта — это проблематика «Общества спектакля» Ги Дебора. В данном случае это заслуживает особого внимания еще и потому, что значение термина «спектакль» у Дебора совпадает с нашим пониманием термина «консерватизм». Спектакль, согласно Дебору, не говорит ничего, кроме того, что «то, что является, — благо, и то, что благо, — является»[172]. Подобно «спектаклю», поп-арт «для чистоты эксперимента» обходится без категории критически мыслящего субъекта, образы поп-арта как будто требуют лишь отношения пассивного приятия. Подобно спектаклю, поп-арт больше доверяет видимости, чем сущности. Они оба являются наследниками западной идеалистической философской традиции — философии как созерцания. Спектакль полагает зрение привилегированным человеческим чувством, отмечает Дебор: это самое абстрактное, наиболее подверженное мистификации чувство соответствует общей абстрактности современного общества[173]. Созерцание Дебор, разумеется, противопоставляет деятельности, без которой нет подлинной свободы. Речь, конечно, идет не о простой физической активности (человек «общества спектакля» не сидит весь день перед телевизором), а об осмысленном преобразовании мира. В современном обществе человек, работая, продолжает «созерцать»; он производит не «продолжение самого себя», а некие чуждые себе продукты, еще больше отделяющие окружающий мир от собственной жизни: «чем больше он созерцает, тем меньше он живет, чем больше он соглашается признавать себя в господствующих образах потребностей, тем меньше он понимает собственное существование и собственное желание»[174]. Отказ Уорхола от создания образов, использование образов «рэди-мэйд» — лишь одно из свидетельств того, как глубоко проникла эта созерцательная установка в сознание поп-артистов.

Как уже было сказано, поп-арт воспевает мнимое единство мира под эгидой средств массовой информации. Спектакль также создает иллюзию особого псевдомира, подлежащего только созерцанию[175]. Но в действительности «разделение есть альфа и омега спектакля»[176]. В его основе — разделение труда, восходящее к древнейшей общественной специализации — специализации власти. Спектакль есть «автономное движение неживого»[177], это экономика, развивающаяся ради самой себя.

[172] *Дебор Г.* Общество спектакля / Пер. С. Офертаса, М. Якубович. М., 2000. С. 25.
[173] Там же. С. 26–27.
[174] Там же. С. 30–31.
[175] Там же. С. 23.
[176] Там же. С. 28–29.
[177] Там же. С. 23.

Таким образом, истоком спектакля, указывает Дебор, является утрата единства мира[178], а искусство, которое традиционно воплощало единство различных аспектов познания и чувственных представлений, утрачивает эту свою основную функцию[179]. Конец *исторического* искусства, который мы сейчас наблюдаем, по Дебору, связан с утратой общего языка. Конечно, не обязательно соглашаться с французским теоретиком: поп-арт можно назвать таким же общим языком социального бездействия, каким, по мысли Дебора, было классическое искусство. Впрочем, все понимают, что это не так. Тот радикальный разрыв между смыслом и изображением, который лежит в основе поп-арта (как и общества спектакля) делает его достоянием художественной элиты.

Образы поп-арта не хотят ничего знать о своем происхождении, они антиисторичны, вполне соответствуя термину «псевдоциклическое время», который вводит Дебор[180]. Не случайно, тема повторения так важна для поп-арта (серии Уорхола).

Время конвейерного производства, «вечное возвращение» телевизионных передач создают иллюзию циклического времени, заставляя забыть о реальном необратимом времени капитализма. После господства циклического времени в земледельческих обществах буржуазия открыла необратимое историческое время. Однако «общество спектакля» отказывает человеку в праве его использовать; оно словно говорит нам: «История была, но ее больше нет»[181].

И, наконец, поп-арт, как и «общество спектакля», осуществляет то, что Дебор называет «изгнанием человеческих способностей в потустороннее»[182], «демифологизируя» саму категорию индивидуального. Показательно, что Уорхол так любил «портретировать» знаменитости, создавая новые иконы неких анонимных служителей современного культа славы и успеха, который не признает индивидуальности. Действующие лица спектакля, «звезды», люди, в которых персонифицируется система, отмечает Дебор, стали «великими», опустившись ниже ничтожнейшей индивидуальности, и каждый из них это знает[183]. Обычный человек «общества спектакля» должен идентифицировать себя с некоей звездой, подобно тому как он обязан инвестировать свои желания в известные товарные марки.

---

[178] *Дебор Г.* Указ. соч. С. 30.

[179] Там же. С. 100–101.

[180] Там же. С. 87–92.

[181] Там же. С. 85.

[182] Там же. С. 27.

[183] Там же. С. 42.

Новая фигуративность 1980-х гг. Известный теоретик современного искусства Дональд Каспит назвал 1980-е годы периодом воссоединения искусства и общества. В это десятилетие авангард стремительно теряет свой критический потенциал, заключая союз с «индустрией культуры». В массовом сознании авангард становится символом западной цивилизации, ее способности к постоянному самообновлению[184].

1980-е годы стали временем реабилитации фигуративности и «возрождения живописи». Не случайно Катрин Милле называет 1980-е годы эпохой снятия запретов: «...абстрактное искусство перестало быть... таким же нерушимым как механизм классовой борьбы»[185]. Тем не менее многие теоретики современного искусства восприняли «новую фигуративность» 80-х как «авторитаризм, скрывающийся под маской антиавторитаризма» (Крэйг Оуэнс).

Чарльз Харрисон и Пол Вуд отмечают, что универсальность человеческого опыта, к которому апеллировали «фигуративные экспрессионисты», в действительности подчиняется поведенческим нормам буржуазного общества[186]. Возвращение к «подлинно человеческому», по мнению Харрисона и Вуда, означает апроприацию представлений о «подлинно человеческом» капиталистического общества. В отличие от крупнейшего британского искусствоведа второй половины XX века, марксиста Джона Бергера, и в отличие от советских теоретиков искусства, Бенджамин Бухло считал фигуративное искусство симптомом фашизации социальной жизни. Периодическое возрождение фигуративности в истории искусства XX века, по его мнению, соответствует циклическим кризисам капиталистической экономики.

Крупнейшим событием художественной жизни 80-х годов стала выставка 1981 года «Новый дух в живописи». Христос Йоахимидис писал в каталоге данной выставки, что «авангард 1970-х с его узким, пуританским подходом, свободным от всей радости чувств, потерял свой творческий импульс и начал стагнировать»[187]. Растерянных американских критиков, выступивших против главной идеи данной выставки — реаби-

---

[184] *Kuspit D.* Op. cit. P. 274.

[185] *Милле К.* Современное искусство Франции / Пер. Л. П. Морозовой, С. В. Артюшевской, А. М. Дудиной, А. В. Жук. Под ред. М. А. Бессоновой. Минск, 1995. С. 239.

[186] *Wood P., Frascina F., Harris J., Harrison C.* Modernism in Dispute. Art since the Forties. New Haven; London, 1994. P. 232–233.

[187] *Hicks A.* British and German Contemporary Art 1960–2000. London, 2001. P. 108.

7 Зак. 4294

литации живописи — А. Хикс сравнил с работниками зоопарка из которого сбежали все звери[188]. Представленные на этой выставке художники, нарушив законы модернистского искусства, «вырвались из клетки», которую соорудили для них критики и теоретики современного искусства.

Немецким аналогом «Нового духа в живописи» была выставка «Zeitgeist» («Дух времени»). «Ревизионизм» 1980-х годов реабилитировал ряд немецких художников старшего поколения — Г. Базелица, Г. Рихтера, З. Польке, А. Пенка, М. Люперца, К. Хедике. Наиболее близкой немецким «новым диким» европейской группой были итальянские трансавангардисты (Сандро Киа, Франческо Клементе, Энцо Кукки). Акилле Бонито Олива принадлежал к числу немногих критиков, способствовавших теоретической легитимации новой фигуративности 1980-х. Другим пропагандистом «Новых диких» и «возрождения живописи» был американский критик Дональд Каспит. По его мнению, «традиция классического отрицания» в эстетике, которую связывали с абстрактным искусством, изжила себя.

Д. Каспит выделяет два направления в искусстве 1980-х годов — неоэкспрессионизм (Г. Базелиц, А. Кифер, Ф. Клементе, Э. Фишл) и неоконцептуализм (Д. Кунс, Х. Стейнбах, Ш. Ливайн, П. Хэлли). Представители обоих направлений, по мнению Каспита, использовали в своем творчестве модернистские приемы и стратегии, являясь примером «декаданса 1980-х годов». Но если неоконцептуалисты, с точки зрения Каспита, сознательно культивировали в своем творчестве отсутствие подлинности, «неаутентичность», то «цинизм» неоэкспрессионистов носил неосознанный характер. Каспит называет стратегию неоэкспрессионистов «искренним цинизмом», в рамках которой «искренность» становится «стилем».

Подводя итоги данной, продолжающейся уже более века дискуссии по проблеме абстрактное/фигуративное, А. Б. Олива справедливо указывает, что на протяжении XX века обращение к тем или иным определенным языкам (абстрактным или фигуративным) всегда свидетельствовало о четкой политической и идеологической позиции. Так, художники-абстракционисты полагали, что их позиция находится в тесной связи с анархически-освободительной культурной традицией. Они ориентировались на процессы социальной трансформации и были способны на них активно реагировать. В традиции фигуративного искусства реальность, напротив, полагалась статичной и лишенной движения, без труда постижимой, а потому с легкостью поддающейся репродуцированию. В совре-

[188] *Hicks A.* Op. cit. P. 105.

менной ситуации «всеобщей катастрофы», по мнению Олива, «возрождение прежних отождествлений (эксперимент — прогресс; фигуративность — репрессия и регресс) не представляется возможным, поскольку в кризисе сама идея прогресса, принадлежащая идейной традиции историзма... О какой вере в будущее может идти речь, если больше не существует ни проекта, ни модели общественных изменений и если развитие истории утратило свою благонравную линейность?»[189]

В данном разделе мы, разумеется, не ставили своей целью всесторонний анализ основных направлений в искусстве XX века. Мы хотели привести примеры тех интерпретационных стратегий, которые отражают взгляды «консервативно настроенных» представителей американской теорией современного искусства. Вместе с тем, расширяя область исследования, мы стремились показать, что в теории и истории искусства консерватизм возник задолго до постмодернизма. Историю консерватизма, возможно, следует начинать с романтизма. Кроме того, она тесно связана с символизмом, формалистической теорией, кубизмом и сюрреализмом. При этом мы не утверждаем, что значение этих направлений исчерпывается консервативной идеологией. Подлинный смысл этого консервативного фермента в диалектической структуре, к примеру, кубистического или сюрреалистического произведения должны выявить будущие более специальные исследования.

[189] *Олива А. Б.* Искусство на исходе второго тысячелетия. М., 2003. С. 70–71.

Глава V
Проблема поп-арта в англо-американской теории искусства

Осмысление феномена поп-арта в западном искусствознании, культурологии и философии искусства 1960-х годов — один из ключевых этапов в развитии современной теории искусства. Энтузиазм, с которым в определенных кругах было встречено это новое направление, не в последнюю очередь был связан с тем ощущением единства искусства и жизни, которое, казалось, было навсегда утрачено в предшествовавший поп-арту период господства абстракционизма (1940–1950-е гг.). «Ранняя» теория поп-арта (в Великобритании формировавшаяся уже в 1950-е гг.) носила ярко выраженный антиконсервативный (в нашей терминологии) характер. В то время для многих теоретиков поп-арт выполнял функцию репрезентации новой социальной действительности. (В этом отношении он был чем-то средним между русским конструктивизмом и социалистическим реализмом). Большие перемены в социально-экономической жизни западного общества, появление массовой культуры и «общества потребления» должны были привести, как тогда казалось не только художественным критикам, к возникновению новых представлений о природе искусства, олицетворением которых и стал поп-арт. Последний почти не рассматривался вначале вне «магистральной» линии развития европейской цивилизации, рождении на рубеже 1950–1960-х гг. «нового мира» и «нового человека», которые одновременно являлись победным завершением проекта Просвещения и воплощением модернистской утопии.

При этом революционная роль отводилась новым технологиям и средствам репродуцирования: можно сказать, что 1960-е гг. реанимировали теорию Вальтера Беньямина, изложенную им в «Произведении искусства в эпоху его технической воспроизводимости», согласно которой новые технические средства отображения действительности (фото- и киносъемка) сами по себе способны революционным образом изменить мировоззрение современного человека. «Новым Беньямином», правда, консервативного толка, стал Маршалл Маклюэн, говоривший о расширении (благодаря электрической технологии) центральной нервной системы человека до масштабов вселенной, упразднении пространства и вре-

мени, а также слиянии индивидуальной и коллективной форм познания[1]. Современность для Маклюэна характеризуется переходом от письменной к устной культуре, которая преодолевает (благодаря средствам массовой информации и новейшим технологиям) обусловленную печатной культурой фрагментацию человеческой психики, восстанавливает единство чувственности и мышления[2]. Новые технологии, таким образом, возвращают человеку его целостность. Они воздействуют, с точки зрения Маклюэна, не на уровне мнений или понятий; технологии меняют чувственные пропорции восприятия, поэтому «серьезный художник — единственный, кто способен без ущерба для себя встретиться с технологией лицом к лицу» как эксперт, сознающий изменения в чувственном восприятии[3]. Маклюэн был полон оптимизма относительно судьбы новой техногенной цивилизации. По его мысли, современный человек превращается в сложную и глубинно структурированную личность, сознающую (в том числе и на эмоциональном уровне) свою глубинную взаимосвязь со всем остальным человечеством[4]. Неспособный отстраниться от окружающего мира, посмотреть на него со стороны бесписьменный человек полностью сливается с ним, эмпатически проникает в него[5]. Новый технологический коллективизм и всеобщее единение Маклюэна напоминают реализацию коммунистической утопии: подобно Уорхолу, Маклюэн любил проводить аналогии между США и Советским Союзом. Советская пресса, указывал Маклюэн, — эквивалент Мэдисон-авеню в плане воздействия на производство и социальные процессы. Поэтому американские рекламные агентства так же озабочены доступом к средствам массовой информации, как и советское правительство. Это, заключает Маклюэн — естественная коллективистская установка любого общества устной культуры[6].

У Беньямина, как и у теоретиков поп-арта, новые технологии были связаны с демифологизацией таких понятий как гениальность и аура, критикой оппозиции высокое (элитарное)/массовое искусство, темой демократизации искусства. Не случайно Беньямин определил ауру как

[1] *Маклюэн М.* Понимание Медиа: Внешние расширения человека / Пер. В. Г. Николаева. М.; Жуковский, 2003. С. 5.

[2] *Мак-Люэн М.* Галактика Гутенберга: Сотворение человека печатной культуры / Пер. А. Юдина. Киев, 2004. С. 49.

[3] *Маклюэн М.* Понимание Медиа... С. 22–23.

[4] Там же. С. 61.

[5] *Мак-Люэн М.* Галактика Гуттенберга... С. 56.

[6] Там же. С. 33.

«уникальное ощущение дали, как бы близок при этом предмет ни был»[7]: ведь это «определение» содержит и антидемократические коннотации, противоречащие в том числе и теории «нового всеобщего единения» Маклюэна.

Так, демократизация культуры — центральная тема работ впоследствии эмигрировавшего в США британского теоретика искусства, автора термина «поп-арт» Лоренса Эллоуэя. В то же время главный недостаток старой «аристократической» культуры, по Эллоуэю — ее неспособность осмыслить феномен технической революции и ее последствия для культуры[8]. Индустриализация — не синоним стандартизации. Шоппинг в Лондоне разнообразнее, чем шоппинг в Риме, но беднее, чем в Нью-Йорке. Однако новая экономика не только предлагает более широкий спектр товаров, чем экономика, основанная на ручном труде. Индивидуумы сохранят свою идентичность внутри новой культуры, которая предоставляет большие возможности для ее индивидуальных интерпретаций[9].

В статье «Широкий фронт культуры» Эллоуэй критикует аристократические концепции культуры Т. С. Элиота и его американских «последователей» Дж. Кр. Рэнсома и А. Тэйта. Бурное развитие средств массовой информации, появление новых каналов передачи информации, по его мнению, застало врасплох хранителей священного огня старой культуры. Новая «эстетика множественности» противоречит традиционным представлениям о культуре как собственности элиты. В традиционном обществе «хранители очага» культуры от поколения к поколению передавали сравнительно небольшой свод освященных традицией текстов, внося в него лишь незначительные изменения. Современная культура предлагает беспрецедентное изобилие знаков и символов, которое невозможно анализировать с точки зрения ренессансных представлений об уникальности искусства. В наши дни величайшие произведения живописи и популярные журналы, классическая поэзия и рассчитанные на массовую аудиторию кинофильмы сосуществуют, по мнению Эллоуэя, в рамках нового культурного континуума[10].

В гуманитарных науках, отмечает Эллоуэй, данная культурная ситуация находит свое отражение в смещении фокуса исследований от интер-

---

[7] *Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости / Пер. С. А. Ромашко. М., 1996. С. 24.

[8] *Alloway L.* The long front of culture // Pop Art Redefined / Ed. by J. Russell, S. Gablik. New York; Washington, 1969. P. 42.

[9] Ibid. P. 43.

[10] Ibid. P. 41.

претационных и текстологических проблем к проблемам рецепции и потребления, то есть в сторону социологических и антропологических исследований. Новые методологии (статистических, психологических, мотивационных исследований) позволили выявить в явлениях массовой культуры черты, которые традиционно считались прерогативой культуры элитарной. Поэтому массовая культура требует особо пристального внимания со стороны современной гуманитарной науки. Кино и телевидение, пишет Л. Эллоуэй, образуют новую среду человеческого существования, которая является таким же сложным и противоречивым показателем состояния зрительской аудитории как метеокарта индикатором погодных изменений.

Мысли Л. Эллоуэя о «демократизации культуры» развивает в статье «Изящные искусства в масс-медиа»[11] известный теоретик и практик поп-арта Джон Макхейл. По его мнению, для современного общества характерен плюрализм элит, поэтому властные отношения в нем могут быть названы «горизонтальными», в отличие от «вертикальной» системы власти традиционного общества во главе с одной элитой[12]. В то же время преодоление монополии единственного канала визуальной массовой коммуникации — изобразительного искусства — не означает, с точки зрения Д. Макхейла, вульгаризации культуры. Британский теоретик полагает, что массовая аудитория достаточно разнообразна и мобильна, чтобы гарантировать такое же разнообразие предлагаемого ей информационного товара. Но, поскольку «изящные искусства» (fine arts) в их традиционном понимании как «канонической» формы передачи информации, согласно Макхейлу, принадлежат прошлому, растворившись в многообразии каналов визуальной коммуникации, использование термина «изящные искусства» в средствах массовой информации служит утверждению стереотипных представлений об искусстве и «творческой личности», а также других мифов капиталистического общества. (Анализ Макхейлом различных примеров данных стереотипов заставляет вспомнить интонации «Мифологий» Ролана Барта.)

В статье «Пластмассовый Парфенон»[13] Д. Макхейл вплотную подходит к центральной для постмодернистской эстетики проблеме симулякра. Он утверждает, что преклонение перед уникальным произведением искусства является рецидивом экономики старого типа, основанной на

---

[11] *McHale J.* The fine arts in the mass media // Pop Art redefined / Ed. by J. Russell, S. Gablik. New York; Washington, 1969. P. 43–47.

[12] Ibid. P. 44.

[13] *McHale J.* The plastic Parthenon // Ibid. P. 47–53.

дефиците материальной базы, экономики, в которой вещи ценились больше, чем люди[14]. В современном обществе единственным незаменимым, уникальным элементом является сам человек. Человек выходит из маргинального существования в доиндустриальную эпоху. Автоматизация возвращает человеку его достоинство и делает информацию, носителем которой он является, наиболее дорогостоящим товаром. Подобно Т. В. Адорно, Макхейл задается вопросом: как долго «живет» произведение искусства до своей «музеефикации»? Как и Ж. Бодрийяр, Макхейл указывает на необходимость пересмотра традиционного статуса «копии», которая всегда оказывалась неравноценной «оригиналу». Единство идеи, функции и материала, характерное для «машинной эстетики» модернизма, распалось. В современном искусстве одни и те же материалы могут выражать самые разные идеи. В условиях беспрецедентно быстрой ротации образов и идей авангард остается «авангардным» лишь до очередного выпуска новостей. Искусство перестает быть единственной «канонической» формой визуальной коммуникации. Будущее искусства, по мнению Макхейла, принадлежит не замкнутым и «вечными» произведениям традиционной эстетики, а изобретению альтернативных культурных стратегий, новых концепций жизненного поведения.

Характерно само название статьи Макхейла — «Пластмассовый Парфенон», в котором отразилась демократически окрашенная идеология прогрессизма, основанная на новой антропологии. Ролан Барт писал: «Предмет роскоши всегда связан с землей, свой ценностью напоминает о своем происхождении из минерального или животного царства... В пластмассе же нет ничего кроме ее применения... Отменяется иерархия веществ — одно из них заменяет собой все остальные...»[15]. Бодрийяру чрезвычайно симптоматичным представлялся тот факт, что практически все природные материалы в наши дни обрели себе функциональный эквивалент в виде пластических и полиморфных веществ[16]. Дерево, камень, металл уступают место стеклу, бетону, пластмассе. Так, например, дерево — типичный материал старого мира — обладает своей скрытой теплотой и как будто само горит изнутри. У него есть запах, оно стареет, у него тоже бывают свои паразиты; в общем, дерево — это живое существо. Более того, понятие дерева содержит еще одну важную коннотацию: дерево кажется более благородным, «подлинным» материалом, чем скажем бетон или стекло.

[14] *McHale J.* The plastic Parthenon. P. 49.

[15] *Барт Р.* Мифологии / Пер. С. Н. Зенкина. М., 1996. С. 214.

[16] *Бодрийяр Ж.* Система вещей / Пер. С. Н. Зенкина. М., 1999. С. 43.

Современному идеалу абстрактности и прозрачности, по мнению Бодрийяра, лучше всего соответствует такой «материал будущего», как стекло[17]. В нем нет никакой неясности, оно неразрушимо, нетленно, не имеет запаха и цвета. Стекло не меняется со временем как дерево или металл и связано с той же игрой в абстрактность и исчислимость, которую Бодрийяр находит в современном дизайне, «структурах среды». К явлениям того же порядка Бодрийяр относит тенденцию скрывать источник света в интерьерах, исчезновение окон, потерю отдельными предметами обстановки своей самостоятельности, их включенность в «систему среды».

Конец антропологического статуса вещей связан с изменениями в самой «антропологии». Подобно П. Мондриану, Маклюэн верил в то, что развитие техники приведет к «денатурализации» жизни и исчезновению искусства. Новые технологии, согласно Маклюэну, являются гигантской хирургической операцией на теле общества, ампутацией функций человеческого организма и передачей их техническому средству[18]. Бодрийяр, следуя в этом отношении М. Моссу, Леви-Строссу, Р. Барту[19], также рассматривает человека не как продукт его тела, а, напротив, подчеркивая умение человека превратить свое тело в продукт своих технических приемов и представлений. По мнению Бодрийяра, движения, требуемые от человека современной цивилизацией, дискретны, составляют ряд скудных жестов, жестов-знаков, в них стерта ритмичность[20]. В настоящее время человек тратит гораздо меньше мускульной силы, чем в предыдущие эпохи. Данный факт, с точки зрения Бодрийяра, не может не оказать влияния как на образ вещи в современной культуре, так и на самого человека, его психосоматику. Подтверждается вывод Льюиса Мэмфорда: «Машина приводит к отмиранию функций, граничащему с параличом»[21].

Поп-арт как концептуальное искусство лишил живопись ее «плоти», подобно тому как теории «технологического мистицизма» лишили человека его тела. Новые антропологические теории позволили не только реабилитировать тематику поп-арта, но и объяснить такие его стилистические особенности как «абстрактность» и «плоскостность». Плоскостность — ключевое понятие формалистической эстетики Гринберга, направленной

---

[17] Там же. С. 47.

[18] *Козлова Н. Н.* Критика концепции «массовой культуры» Маршалла Маклюэна. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата философских наук. МГУ, 1976. С. 10, 15.

[19] *Зенкин С. Н.* Ролан Барт — теоретик и практик мифологии // Барт Р. Мифологии. С. 31.

[20] *Бодрийяр Ж.* Система вещей. С. 65.

[21] Там же.

против «иллюзионизма» старых мастеров, и вместе с тем — один из признаков массовой тиражной графики (плакатов, комиксов) и фотографии. Помещая плоскостные образы популярной культуры в контекст искусства, указывая тем самым на их сходство с формальным языком современного авангарда, поп-артисты принимают «антропологическую» точку зрения на современную культуру. Для британских теоретиков искусства Джона Бергера и Питера Фуллера плоскостность является отличительной чертой видения горожанина[22]. Город — мир поверхностей, иллюзий, в котором форма «конструируется», а не «произрастает». Поэтому современный художник отвергает органичность формы, наличие у нее «нутра», внутреннего измерения. Не случайно, первым впечатлением Джона Бергера в США было отсутствие интериорности: здания и люди, по его словам, были лишены интимной, внутренней стороны. Понятие «абстрактность» в 1960-е годы нередко связывали с социальными реалиями позднего капитализма. Так, Адорно полагал, что «новое искусство также абстрактно, насколько абстрактными стали реальные взаимоотношения людей»[23]. Жизненный проект технического общества, по Бодрийяру, состоит в том, чтобы «сделать вещи практически исчислимыми и концептуализированными на основе их полной абстрактности, чтобы мыслить мир не как дар, а как изделие, как нечто доминируемое, манипулированное, описываемое и контролируемое, одним словом приобретенное»[24].

Антропологическим теориям «технологического мистицизма» отдает дань и Энди Уорхол. «В течение 1960-х люди вроде бы забыли, что такое нормальные эмоции и для чего они созданы. И, кажется, так этого и не вспомнили. Думаю, если хоть один раз взглянешь на эмоции под определенным углом зрения, никогда больше потом не сможешь относиться к ним как к чему-то реальному»[25], — писал Уорхол в своей «Философии...». По мнению Роберта Розенблюма, эмоциональная анестезия работ Уорхола больше говорит о современном обществе, чем страстная риторика Герники[26]. Один из самых известных фрагментов «Философии...» Уорхола посвящен описанию того, как приобретение магнитофона положило конец его эмоциональной жизни[27]. «Часто приходится слышать

---

[22] *Fuller P.* Beyond the Crisis in Art. London, 1980. P. 200–202.

[23] *Адорно Т. В.* Эстетическая теория / Пер. А. В. Дранова. М., 2001. С. 49.

[24] *Бодрийяр Ж.* Система вещей. С. 33.

[25] *Уорхол Э.* Философия Энди Уорхола (от Э к Ъ и обратно). СПб., 2000. С. 31.

[26] *Rosenblum R.* Warhol as Art History // Andy Warhol: A Retrospective / Ed. by K. McShine. New York: The Museum of Modern Art, 1989. P. 36.

[27] *Уорхол Э.* Указ. соч. С. 30–31.

будто все, что происходит в кино — нереально, на самом же деле, — отмечает Уорхол, — нереальны те происшествия, которые случаются с тобою в жизни»[28]. Потеря чувства реальности — одна из главных тем искусства Уорхола. Как писала Сьюзен Зонтаг, чем больше зритель смотрит на картину, тем менее реальным представляется запечатленное событие: картины поглощают реальность. Именно это «поглощение реальности» демонстрируют нам работы Уорхола[29].

Впрочем, уже в 1960-е гг. британский художественный критик и теоретик искусства Сьюзи Габлик, выделяет две противоположные концепции современного искусства (и соответственно две различные интерпретации поп-арта), лишь одну из которых можно назвать «антропологической». Согласно первому взгляду, мы живем в эпоху, когда, по словам М. Маклюэна, вся «человеческая ситуация» стала произведением искусства[30]. (Строго говоря, согласно Маклюэну, искусство вообще перестает существовать как самостоятельный вид деятельности, как «анти-среда». Поп-артисты пытались создать «анти-среду», но вместо автономного искусства, они получили неизмененную среду[31].) Поэтому искусство, подобно жизни, должно расширить свои границы, чтобы соответствовать революционным образом изменившейся, благодаря средствам массовой информации, окружающей среде. Прошло время «бессмертных» шедевров, прочных резервуаров человеческой энергии. Квантовая механика открыла новый мир, отличный от вневременного, вечного, детерминированного мира евклидовой геометрии. Изменения, произошедшие в сознании, не могут не отразиться в искусстве. Мир, в котором все находится в постоянном изменении, требует нового искусства, которое не признает границ между различными видами искусства, высокой и низкой культурой.

Вторая точка зрения на проблему прямо противоположна первой[32]. Ученые, которые придерживаются этой точки зрения, утверждают, что качество искусства напрямую зависит от того, в какой степени ему удалось освободиться от связей с внешним миром. Произведения искусства превращаются в конфигурации форм и цветов, основанные на вечных законах гармонии и красоты. С. Габлик проводит параллели между указанным подходом к современному искусству и лингвистическими теориями, согласно которым содержание само по себе не имеет смысла,

---

[28] Там же. С. 87.

[29] 20th Century Art. Museum Ludwig, Cologne. Köln, 1996. P. 747.

[30] *Gablik S.* Introduction // Pop Art Redefined... P. 12.

[31] *Козлова Н. Н.* Указ. соч. С. 15.

[32] *Gablik S.* Op. cit. P. 13.

существен лишь способ объединения различных элементов «означающего». Таким образом, «синтаксис», а не «лексика» провозглашается главным предметом искусства и искусствознания.

Итак, перед нами две противоположные (консервативная и антиконсервативная) интерпретации поп-арта и современного искусства в целом, борьба которых и стала предметом нашего исследования. Габлик, очевидно, склоняется к первой версии, согласно которой искусству предстоит «слияние с жизнью». Более того, она верит в возможность примирения этих двух противоборствующих теорий. На наш взгляд, поп-арту ближе вторая интерпретация современного искусства как отказа от репрезентации. Элемент «аутизма», дублирующий соответствующие тенденции социальной жизни (культ специализации), превалирует в поп-арте.

С. Габлик выделяет 5 основных принципов эстетики поп-арта: 1) отказ от станковой картины, вторжение в окружающее пространство с помощью включения в произведение искусства трехмерных объектов; 2) использование новых технических средств и репродукционных техник (отказ от техники масляной живописи); 3) разрушение традиционной иерархии тематической структуры искусства (Мондриан и Мики Маус оказываются в равной степени релевантными); 4) отказ от личных мифологий сюрреализма и внутренних монологов абстрактного экспрессионизма в пользу более «экстровертных» форм взаимодействия с внешним миром; 5) гибкость, мобильность искусства, его открытость жизненному опыту[33]. В качестве примера единства искусства и жизни Габлик приводит театральную деятельность Роберта Раушенберга. Она отмечает сходство между поп-артом и хэппенингом, сверхзадача которого, по ее мнению, заключается в том, чтобы приблизить искусство к жизни.

Тем самым Габлик отдает дань той «идеологии природы», которая (применительно к поп-арту) стала объектом критики Бодрийяра. Французский философ увидел в некоторых интерпретациях поп-арта рецидивы старой романтической концепции творчества как прорыва в некую «подлинную» или абсолютную реальность. Так, один из идеологов нового американского искусства Джон Кейдж писал: «Искусство должно быть утверждением жизни, а не попыткой внести в нее порядок... оно должно быть просто средством пробуждения той самой жизни, которой мы живем и которая становится так прекрасна, как только освобождаешься от своих стремлений и позволяешь жизни развиваться самой по себе»[34]. Ис-

---

[33] *Gablik S.* Op. cit. P. 13–14.

[34] *Бодрийяр Ж.* Общество потребления. Его мифы и структуры / Пер. Е. А. Самарской. М., 2006. С. 153.

кусство вновь кичится своим привилегированным доступом к Жизни; поп-арт в этой редакции предстает реализмом или импрессионизмом общества потребления. Открывшаяся новым мистикам-реалистам вселенная сфабрикованных образов и предметов, как отмечает Бодрийяр, становится неким подобием природы[35]. Поп-арт унаследовал главное противоречие своего предтечи дадаизма, которое, на наш взгляд, заключается в том, что, эксплуатируя почти романтическую риторику о необходимости сближения искусства и жизни (и апеллируя к таким ценностям как первозданность и непосредственность), дадаизм вместе с тем разрабатывал по сути уже постмодернистскую проблематику взаимоотношения знаковых систем (коллаж) и социальной обусловленности искусства вне критериев истинности и подлинности.

Ограниченность подобной «жизненной» или «природной» трактовки поп-арта демонстрирует сравнение английского и американского вариантов поп-арта в той же работе Габлик. По ее мнению, в США поп-арт не контрастирует с каждодневной, обыденной жизнью, его отношения с окружающей действительностью носят прагматический характер. В Америке использование популярной образности для художника было способом выйти за пределы своей индивидуальности. Имперсональность — главный принцип американских поп-артистов, в то время как отличительной чертой англичан является субъективность[36]. Образы Уорхола, к примеру, свободны от метафор и ассоциаций. Британский художник Питер Блейк, напротив, тщательно отбирает образы массовой культуры для своих работ, запуская механизмы ассоциативной игры. Его работы отличаются повествовательностью и автобиографизмом, они провоцируют конфликт между образом и интерпретацией. Американцы в свою очередь склонны изолировать объект изображения, концентрируя внимание зрителя на одном объекте, а не на противопоставлении многих, как англичане. Британский поп-арт исследует «индустриальную» или «технологическую» тему в рамках традиционного искусства. Для американских поп-артистов технология определяет не только содержание, но и стиль, форму произведения искусства. Однако рассуждения Габлик содержат очевидное противоречие: искусство, исследующее «технологическую тему» с точки зрения «технологии», искусство, свободное от метафор и ассоциаций, вряд ли может быть названо «открытым жизненному миру».

Это противоречие не могла не почувствовать и сама Габлик. Подводя итоги, она отмечает, что поп-арт вводит в искусство тему объективности

---

[35] Там же.

[36] *Gablik S.* Op. cit. P. 19.

и *одновременно* утверждает единство искусства и жизни. Открытия поп-арта получили новую интерпретацию в искусстве минималистов и ситуационистов. По мнению С. Габлик, искусство эволюционирует в сторону полного слияния с окружающей средой. Поэтому, согласно С. Габлик, разрыв между «формальными» и «психологическими» интерпретациями поп-арта в конечном счете будет преодолен[37].

Британский искусствовед Джон Рассел называет поп-арт «строгим», («an art of austerity»), «ответственным», «эрудированным» искусством, искусством «монументальных высказываний» и даже «исцеляющим» искусством. Например, творчество Роя Лихтенштейна — пример «эрудированного» искусства, Тома Вессельмана — «строгого» искусства, подлинным аналогом которого являются абстрактные работы Мондриана. Поп-арт может быть назван также «ответственным» искусством, поскольку он не уводит нас от объективной реальности. Поп-арт, по Расселу, не сатирическое, а аффирмативное искусство. Оно имеет мало общего с дадаизмом, так как в нем нет ничего нигилистического[38].

Рассел ссылается на эссе о Джаспере Джонсе Джона Кейджа, в котором шла речь о необходимости замены господствовавшего до недавнего времени принципа «или-или» более либеральным принципом «и да, и нет»[39]. В интерпретации Джона Рассела поп-арт основан на неприятии полярных ситуаций и принципа «или-или», что не делает, однако, искусство поп-арта двусмысленным. Необходимо отметить, что теоретик постмодернизма, архитектор Роберт Вентури в своей книге «Сложность и противоречия в архитектуре» также противопоставляет «старым» «модернистским принципам «то или другое» и «меньше значит больше» новую «постмодернистскую» «сложность», основанную на принципе «то и другое»[40]. Стиль мышления соответствующий старому принципу «или-или» характерен, по мнению Джона Рассела, для знаменитой статьи Клемента Гринберга «Авангард и китч». Хотя переиздание этого эссе Гринберга в 1961 году дарит ему вторую жизнь, оно остается продуктом культурной ситуации 30-х годов, когда, казалось, само время не признавало двойственной, компромиссной позиции. В эссе Гринберга китч и авангард разделяет непреодолимая пропасть. Большой художник (например, Матисс, Брак, Боннар или Клее), согласно Гринбергу, должен быть «святым затворником», не запятнавшим себя сотрудничеством с тем, что впоследствии

[37] *Gablik S.* Op. cit. P. 20.

[38] *Russell J.* Introduction // Pop Art Redefined... P. 21–23.

[39] Ibid. P. 23.

[40] *Venturi R.* Complexity and Contradiction in Architecture. New York, 1988.

назовут средствами массовой информации. В Великобритании, отмечает Д. Рассел, разрыв между массовой и элитарной культурами в 30-е годы был еще более значительным, чем в США[41]. Британские социологи наблюдали за явлениями массовой культуры, как туристы наблюдают за жизнью в индейской резервации в Нью-Мексико.

Поп-арт, согласно Д. Расселу, был порождением совершенно иной социокультурной ситуации[42]. Во-первых, поп-арт был следствием «экономики изобилия», экономики нового типа, не имеющей аналогов в истории. Ее пароль: «Я потребляю, следовательно, я существую». Другим фактором способствовавшим возникновению поп-арта явилось доминирование абстрактного искусства в 50-е и 60-е годы. Поскольку поп-арт является продуктом специфической культурной и экономической ситуации, говорить о предшественниках поп-арта, по мнению Д. Рассела, следует с известной осторожностью. К числу художников, искусство которых предвосхитило поп-арт, Рассел относит Джеральда Мерфи, Стюарта Дэвиса и Фернана Леже.

Затрагивает Д. Рассел и чрезвычайно существенный для британского поп-арта социальный аспект. По его мнению, поп-арт в Великобритании был частью реальной или воображаемой классовой борьбы, своеобразным движением сопротивления против истэблишмента вообще и художественного истэблишмента в частности[43]. В американском поп-арте, напротив доминировала лояльность по отношению к традиции. Английский поп-арт выступал в защиту современности и в еще большей степени в защиту будущего, но ему было безразлично прошлое, и те изменения, которые произошли в Великобритании после 1945 года не вызывали сожаления у его сторонников. Взоры британских поп-артистов были обращены к Америке. Поэтому эмиграция в США Лоренса Эллоуэя и Джона Макхейла — главных английских теоретиков поп-арта — не была случайной. Благодаря более развитой, чем в Европе, системе средств массовой информации и новейшим технологиям, Америка казалась в то время страной безграничных возможностей.

В своем знаменитом письме к архитекторам необруталистам супругам Элисон и Питеру Смитсонам британский художник Ричард Гамильтон называет поп-арт популярным (созданным для массовой аудитории), мимолетным (короткий срок изготовления), быстро расходуемым (легко забываемым), дешевым, массовым, молодым (предназначенным молодым),

---

[41] *Russell J.* Op. cit. P. 25.

[42] Ibid. P. 27.

[43] Ibid. P. 31.

остроумным, сексуальным, волшебным и приносящим большой доход искусством. В своем письме Гамильтон описывает только темы, материал, источники поп-арта. Смысл работ Гамильтона (например, «Посвящается Крайслер Корпорэйшн»), по мнению Д. Рассела, невнятен массовой аудитории и не соответствует определению поп-арта в письме Смитсонам.

Д. Рассел указывает, что в отличие от американского поп-арта, который был естественной реакцией на социальные изменения, британский поп-арт явился результатом интеллектуального выбора. Впрочем, и американские художники вынуждены были полемизировать с традицией, традицией абстрактного экспрессионизма, для которой характерны представления об уникальности художественного произведения и непредсказуемости творческого процесса. Английский поп-арт и в особенности искусство третьего поколения британского поп-арта (поколения Хокни), согласно Д. Расселу, носил гедонистический характер. Он был праздником остроумия, новым изданием «Как вам угодно» Шекспира, благодаря которому Англия пробудилась от летаргии послевоенного периода.

Джону Расселу удалось обозначить основные проблемы поп-арта и способы их интерпретации. Вернемся к началу его рассуждений. Он называет поп-арт «строгим» искусством, проводя параллели между Мондрианом и Вессельманом. Многие хотели видеть в поп-арте продолжение абстракционизма. Так, например, американский историк и теоретик искусства Роберт Розенблюм в статье «Поп-арт и не поп-арт»[44] утверждает, что между абстрактным искусством и поп-артом нет непроходимой пропасти. Более того, по его мнению, они принадлежат одному движению. Различия между ними условны, как и различия между фигуративными и абстрактными работами Стюарта Дэвиса и Фернана Леже. Барбара Роуз, также представляющая американскую теорию искусства, отмечала, что «комиксы» Лихтенштейна, выполненные однотонными полосами на типографской основе очень близки плоской манере и замкнутым контурам Леже. Картины поп-арта, по ее мнению, являются в той же степени основанным на искусстве искусством, что и абстракционизм. Так, Поллок гораздо важнее для понимания поп-арта, чем, например, ранний коммерческий Уорхол. Роуз вообще отрицает влияние коммерческих работ Уорхола и Розенквиста на их «зрелое» творчество[45]. Конечно, подобная интерпретация представляется слишком узкой, но она демонстрирует тягу поп-арта к использованию автореферентных знаковых систем (таких как абстракционизм в формалистической интерпретации). Именно

[44] *Rosenblum R.* Pop Art and Non-Pop Art // Pop Art Redefined... P. 53–56.

[45] *Роз Б.* Американская живопись XX века. Женева; Париж, 1995. С. 100.

в силу того, что поп-арт, говоря словами Бодрийяра, стремится соответствовать различным имманентным системам знаков, подражая при этом, прежде всего, индустриальной системе серийного производства[46], его и нельзя назвать, как это делает Рассел, «ответственным» искусством, которое не уводит нас от «объективной реальности».

Рассел верно указывает на то, что поп-арт был порождением определенной, не имеющей аналогов в истории, социально-экономической системы — общества потребления. Но что такое потребление в современном обществе? По определению Бодрийяра — это манипуляция знаками. Чтобы стать объектом потребления, вещь должна сделаться знаком. Французский философ полагает, что в современной культуре вещь теряет свой энергетический потенциал, свою материальность, «деградируя до уровня чистого знака». Любая вещь в нашей культуре становится знаком с той же неизбежностью, с которой она становится товаром, подчиняясь законам рыночной экономики. Потребление, согласно Бодрийяру, это тотально идеалистическая практика, систематическое манипулирование знаками[47]. Образ вещи в традиционной культуре — всегда отражение некоего «жестуального усилия». Например, топор связан с энергией его владельца, является как бы продолжением его сильной руки. В современном мире энергия уходит в «подтекст» вещей. Электрический выключатель не требует при своей эксплуатации особых усилий. В этом «абстрагировании вещей от источников энергии приходит конец их тысячелетнему антропоморфному статусу»[48], по мнению Бодрийяра. В связи с этим происходит девальвация символической ценности вещей, включенных отныне в систему, основывающуюся на понятии функциональности. Жизненный проект технического общества, по Бодрийяру, состоит в том, чтобы «сделать вещи практически исчислимыми и концептуализированными на основе их полной абстрактности, чтобы мыслить мир не как дар, а как изделие, как нечто доминируемое, манипулированное, описываемое и контролируемое, одним словом приобретенное»[49].

Функциональность современной вещи есть не что иное как приспособленность к определенному строю или системе, выражающаяся в ее способности преодолеть свою основную «функцию» ради какой-то вторичной функции[50]. Например, функциональность зажигалки в форме

[46] *Бодрийяр Ж.* Общество потребления... С. 151.

[47] *Бодрийяр Ж.* Система вещей. С. 217.

[48] Там же. С. 54.

[49] Там же. С. 33.

[50] Там же. С. 72.

береговой гальки заключается не в том, что она лучше других высекает огонь, а в ее «сподручности». Зажигалка легко сочетается с формой ладони, как будто само море отшлифовало ее для того, чтобы ею манипулировал человек[51]. Другой пример, приводимый Бодрийяром — автомобильное крыло, которое, утяжеляя машину, делая ее более громоздкой, выполняет особую функцию, становясь знаком победы над пространством, символом скорости. Эта «застывшая скорость, едва ли не пожираемая глазами» представляет собой, по мнению Бодрийяра, «как бы последнюю, пассивную стадию деградации энергии до чистого знака»[52]. Именно всеобщая функция знаковости и образует связность функциональной системы вещей.

«Общество потребления» для Бодрийяра — тоталитарная культурная система, в которой ценность любой вещи относительна[53]. Это принципиально одномерная система, отвергающая трансцендентальное. Однако насколько «знаковый» характер поп-арта соответствует «знаковому» характеру процессов потребления в современном обществе, и сохраняет ли поп-арт критическую дистанцию по отношению к господствующей потребительской идеологии? В поисках ответа на этот вопрос, от решения которого зависит судьба таких затронутых Расселом проблем как политическая роль поп-арта, его отношение к массовой культуре и др., обратимся к статье известного американского теоретика искусства Бенджамина Бухло «Одномерное искусство Энди Уорхола: 1956–1966».

Статья Бухло объединяет «формалистическую» интерпретацию поп-арта (определенную зависимость от которой демонстрируют Розенблюм и Роуз) и его «социологическую» версию (Маклюэн, Эллоуэй, Бодрийяр). Бухло рассматривает творчество Уорхола в контексте двух типов потребления — элитарного и демократического, возникших, согласно исследованию Розалинд Уильямс, еще в 80–90-х гг. XIX века[54]. И «элитарные», и «демократические» потребители не могли смириться с недостатками массовых, буржуазных типов потребления. Однако в поисках альтернативы они шли в разных направлениях. Элитарные потребители, отмечает Розалинд Уильямс, видели себя аристократией нового типа, аристократией не по крови, но по духу, представители которой (яркие индивидуаль-

[51] *Бодрийяр Ж.* Система вещей. С. 66–67.

[52] Там же. С. 69.

[53] *Бодрийяр Ж.* Общество потребления... С. 150.

[54] *Buchloh B.* Andy Warhol's one-dimensional art: 1956–1966 // Andy Warhol: A Retrospective / Ed. by K. McShine. New York: The Museum of Modern Art, 1989. P. 39.

ности) способны выработать некий персональный тип потребления, далекий от банальностей повседневности. Демократические потребители в свою очередь стремились сделать потребление более доступным и (что не менее важно) равно доступным. Они хотели спасти каждодневное потребление от банальности, возвышая его до уровня политического или социального высказывания[55].

С точки зрения Бухло, Уорхол возможно искал способы интеграции этих двух типов потребления, когда около 1960 г. он прервал свою крайне успешную карьеру коммерческого художника и стал представителем «высокого искусства». Лучше чем кому бы то ни было, Уорхолу удалось продемонстрировать в своем творчестве диалектику двух полюсов модернизма — музея и универсального магазина. Продолжая традицию Бодлера, Уайльда, Дюшана, Уорхол использовал стратегии, призванные менять соотношение между двумя сферами визуальной репрезентации (популярной и элитарной)[56].

Одним из первых Уорхол осознал, что условия, вызвавших к жизни абстрактный экспрессионизм (уходящий корнями в романтическую трансцендентальную философию), более не существует. По мнению известного теоретика культуры Перри Андерсона, вторая мировая война нанесла сокрушительный удар модернизму, разрушив его главные опоры и источники энергии — аграрную экономику и «аристократическую» систему ценностей. Буржуазная демократия стала универсальной. «Фордизм» набрал полную силу: массовое потребление и массовое производство трансформировали западноевропейскую экономику по североамериканскому образцу[57]. Эта новая цивилизация, отмечает Бухло, создала условия для интеграции высокого искусства в культуриндустрию. При этом изменения коснулись не только сферы рецепции искусства, роли художника в общественной жизни, социальной функции искусства.

Подлинный триумф массовой культуры над элитарной, подчеркивает Бухло, состоял в фетишизации высокого искусства и его апроприации господствующей идеологией[58]. Традиционные, восходящие к романтизму художественные стратегии были быстро адаптированы к стереотипам массовой культуры и стали ее частью.

Об этом писал Адорно в «Эстетической теории»: «Выдающиеся произведения постоянно выявляют все новые и новые скрытые в них пласты,

[55] Ibid.
[56] Ibid. P. 40.
[57] Ibid.
[58] Ibid.

стареют, остывают, утрачивая свой внутренний жар, умирают»[59]. Немецкий теоретик разоблачает миф о «непреходящей ценности» великих произведений. Поскольку «искусство есть социальный антитезис обществу, невыводимый из него непосредственно»[60], «в само понятие искусства подмешан фермент, который упраздняет, «снимает» его»[61]. Автономия искусства невозможна, утверждает Адорно, «без наличия в нем гетерогенных ему моментов»[62].

Поэтому критика Адорно и Хоркхаймером «индустрии культуры» в «Диалектике Просвещения» носит диалектичный характер, выявляя не только негативные стороны массовой культуры, но и кризис культуры «элитарной». «Массовая культура разоблачает тот фиктивный характер, который был присущ в буржуазную эпоху форме индивидуума с самых давних пор, и поступает неправомерно лишь тогда когда чванится подобного рода мрачной гармонией всеобщего и особенного»[63]. С одной стороны, культуриндустрия эксплуатирует все устаревшее, не соответствующее новым культурным реалиям в элитарной культуре. Это проявляется, в частности, в фетишизации произведений искусства прошлого, которая, по мнению Адорно, является частью культуриндустрии[64]. С другой стороны, популярная культура, выступая в качестве одного из самых непримиримых оппонентов традиционной буржуазной культуры, обнаруживает ее кризисные черты.

Следовательно, превращение Уорхола в «конформиста», его отказ от роли визионера, согласно Бухло, были обусловлены желанием художника «смешать карты», ускользнуть от власти массовой культуры, обманув ее ожидания. И Уорхол был хорошо подготовлен для этого. Ведь Технологический институт Карнеги, в котором учился Уорхол, не давал «традиционного художественного образования». Данное учебное заведение, отмечает Бухло, было технократической и деполитизированной версией Баухауза и одним из преемников Нового Баухауза Ласло Мохой-Надя в Чикаго[65].

В одном из своих ранних малоизвестных интервью Уорхол говорил о том, что «фабрика» — лучшее название для художественной студии, что, по мнению Бухло, подтверждает популистские (модернистские) амби-

---

[59] *Адорно Т. В.* Эстетическая теория. С. 10.

[60] Там же.

[61] Там же. С. 13.

[62] Там же.

[63] *Хоркхаймер М., Адорно Т. В.* Диалектика просвещения: Философские фрагменты. М.; СПб., 1997. С. 194.

[64] *Адорно Т. В.* Эстетическая теория. С. 384.

[65] *Buchloh B.* Op. cit. P. 40.

ции художника. Ручной труд (даже в области искусства) — это вчерашний день, с точки зрения Уорхола. Он полагает, что ручной труд занимает слишком много времени: механическими средствами можно создать больше произведений искусства для большего числа людей. В другом интервью Уорхол указывал, что поп-арт — искусство для всех и для каждого, поскольку нет причин для того, чтобы искусство принадлежало лишь избранному меньшинству[66].

Один из главных спонсоров Нового Баухауза Мохой-Надя, глава крупной американской корпорации Уолтер Паэпке в 1946 г. говорил о грядущем слиянии массовой культуры и высокого искусства в новой радикально коммерциализированной версии Баухауза, очищенной от политических амбиций модернизма, связанных с желанием последнего служить катализатором социального прогресса. Когнитивные и перцептивные приемы модернизма, по его мнению, должны быть направлены на создание нового промышленного дизайна, которому суждено будет стать важнейшей индустрией послевоенной Америки. Паэпке утверждает, что бизнесмен и художник имеют много общего: они горят желанием творить, создавать нечто новое, то есть вносить свой вклад в развитие общества, оставляя какой-то след в этом мире[67].

Тридцать лет спустя, как будто пародируя Паэпке, Уорхол провозгласил, что на смену искусству приходит новое бизнес-искусство. Быть успешным в бизнесе — это самый пленительный вид искусства, утверждал Уорхол. По его словам, он поставил своей целью стать художественным бизнесменом или бизнес-художником[68]. Конечно, замечает Бухло, творческий путь Уорхола не вписывается в традиционные представления о карьере коммерческого художника. Он освободился от устаревших концепций оригинальности и авторства, признавая необходимость творческого сотрудничества и общности идей[69].

В отличие от Барбары Роуз, Бухло не отрицает наличие определенного сходства между стратегиями раннего (коммерческого) и «зрелого» Уорхола. Последний был обязан своему успеху в роли коммерческого художника именно подчеркнутой художественностью, креативностью своих работ, которые никак не вписывались в коммерческую сферу рекламы с ее профессиональным отчуждением и холодностью. Как никто другой Уорхол понимал очарование «доиндустриального» рисунка (рококо,

[66] Ibid.
[67] Ibid.
[68] Ibid.
[69] Ibid. P. 41.

неоклассицизм), народного искусства. Мистифицируя клиентов своим амплуа «настоящего», «музейного» художника, Уорхол «контрабандно» использует в коммерческой сфере приемы высокого искусства, так же как впоследствии он будет «контрабандно» эксплуатировать приемы коммерческого, массового искусства в сфере «высокого искусства»[70].

Успешный дебют Уорхола в сфере высокого искусства, согласно Бухло, был связан с более радиальным, чем у Раушенберга и Джонса, исключением из искусства элементов инвенции, экспрессии, креативности и художественности. То, что казалось циничным копированием коммерческого искусства, взорвало американский художественный мир начала 1960-х гг., когда в нем безраздельно господствовал абстрактный экспрессионизм, а наследие дадаизма было прочно забыто[71]. Исключая все следы, сделанные непосредственно рукой художника, Уорхол отходит от традиционных представлений о произведении искусства как уникальном, целостном продукте ручного труда. Впрочем, стратегия Уорхола могла показаться «скандальной» лишь в специфических условиях доминирования формалистической эстетики Гринберга в Нью-Йорке начала 1960-х[72]. Уорхол создал более радикальную версию «постмодернизма» Раушенберга и Джонса, которые были вынуждены соединить возрожденную ими дадаистскую традицию с более близким нью-йоркскому художественному миру абстрактным экспрессионизмом[73]. Тем не менее, отказавшись от этого компромисса, Уорхол как правило не выходит за рамки формата станковой картины, понимая, что внимание нью-йоркской публики привлечет скорее очередной предмет коллекционирования, чем «бесплотный», не оставляющий после себя никаких материальных следов хэппенинг[74].

Создается впечатление, что Уорхол в интерпретации Бухло ведет войну на два фронта, занимая позицию двойного отрицания. С одной стороны, Уорхол выступает в роли демистификатора традиционного «телесного» и «романтического» искусства, за которым тянутся старые авторитарные модели социальной организации[75]. С другой стороны, он вступает

[70] *Buchloh B.* Op. cit. P. 40–41.

[71] Ibid. P. 41.

[72] Ibid. P. 56.

[73] Ibid. P. 49.

[74] Ibid. P. 50.

[75] О теории искусства Б. Бухло см.: *Андреева Е. Ю.* Проблема живописи около 1980-го года // Рассказы о художниках. История искусства XX века. СПб., 1999. С. 203–215.

в конфликт с современной массовой культурой и обществом потребления, демонстрируя, что ни одна из стратегий постмодернистского отрицания не может избежать превращения искусства в товар[76].

Отношение поп-арта к массовой культуре не получило однозначной оценки в научной литературе. Созданные механическим путем образы поп-арта отразили «тоталитарную сущность» популярной культуры, отрицающей автономию искусства и личности. По мнению некоторых исследователей, в этом сказывается зависимость поп-арта от господствующих американских идеологий. Другие исследователи (например, Алэн Синфильд) подчеркивают, что провозглашая искусство товаром, поп-арт отказывается от иллюзий «искренности» и «глубины», которые активно эксплуатировала популярная культура, в частности поп-музыка[77]. Американский художественный критик и теоретик искусства Л. Липпард отмечает, что наши чувства настолько перегружены искусственными эмоциями выступлений политиков, плохого кино, плохого искусства, женских журналов, телевизионных мыльных опер, что холодные образы катастроф Уорхола значат для нас больше, чем ультра-экспрессионистические изображения тех же событий[78]. Л. Липпард утверждает, что художники поп-арта далеки от идеализации своих сюжетов. «Жест Уорхола», по ее мнению, не является «ироничным жестом Дюшана» или «физическим жестом экспрессиониста»[79]. Отличительной особенностью искусства Уорхола является двойственность. Фильмы и картины Уорхола могут не сказать ничего или сказать слишком много, они могут казаться бесхитростными и интеллектуально изощренными одновременно[80].

Такой же двойственностью отличается и интерпретация Бухло. По его мысли, творчество Уорхола знаменует собой переход в искусстве от традиции трансцендентального отрицания к тавтологической аффирмации[81]. И все же новая и только на первый взгляд аффирмативная стратегия во многом является оппозиционной и вероятно *единственной* формой оппозиционного искусства, возможной в современном обществе. Радикальная редукция смысла и формы в работах Уорхола напоминает высказы-

---

[76] *Buchloh B.* Op. cit. P. 48.

[77] *Sinfield A.* Art and the market // Ready, Steady, Go. Painting of the Sixties from the Arts Council Collection. London, 1992. P. 11.

[78] *Lippard L. R.* New York Pop // Pop Art / Ed. by L. R. Lippard. London, 1968. P. 99.

[79] Ibid.

[80] Подробнее о творчестве Э. Уорхола см.: *Бабин А. А.* Энди Уорхол (1928–1987). Жизнь и творчество. (Каталог выставки). СПб., 2000.

[81] *Buchloh B.* Op. cit. P. 44.

вание Джона Кейджа о современной поэзии. Наша поэзия, утверждает Кейдж, стала осознанием того, что у нас ничего нет. «Что-нибудь» уже было бы радостью, поэтому мы не обладаем и этим[82]. Эта новая стратегия сопротивления хорошо известна по «Эстетической теории» Адорно. Немецкий философ указывал, что в современном мире, в котором влияние господствующей идеологии становится абсолютным, искусство может противостоять этой тоталитарной идеологической машине, лишь уподобляясь ей[83], то есть стирая все различия между собой и «обществом потребления». Искусство может противостоять власти «внешней реальности» лишь избрав абсурдистскую стратегию «копирования» этой идеологической действительности. Эту стратегию и избрал Уорхол. Этим объясняется то, что, по мнению Бухло, Уорхол ближе всего после Дюшана подошел к теме «смерти искусства», подвергнув сомнению идею авторства и принцип оригинальности.

Примером сложной игры, которую Уорхол вел с всеобъемлющей культуриндустрией, готовой присвоить любые достижения высокого искусства, может служить его интерпретация проблемы монохромности. Бухло видит истоки монохромной традиции в искусстве XX века в символизме[84]. Кандинский говорил о пустом пространстве в своих работах как о пространстве, свободном от регламентации и идеологии. В 1950-е годы монохромность становится одной из главных тем западного искусства: Марк Ротко и Барнетт Ньюмен обращаются к «символистской» «трансцендентальной» традиции монохромного искусства (традиции Мондриана, Малевича, Кандинского). В те же годы начинается и процесс десакрализации монохромной традиции: в американском искусстве, по мнению Бухло, этот процесс связан с именами Роберта Раушенберга (1951, «Белые картины») и Энди Уорхола (1966, «Серебряные облака»). Как и всякая модернистская редукционистская стратегия, монохромность в конце концов стала граничить с банальностью. Тавтологическую, минималистскую трактовку темы монохромности в американской традиции представляет Фрэнк Стелла с его лозунгом «вы видите то, что вы видите». Формалистическое искусство Э. Келли — другой путь очищения монохромности от трансцендентальных смыслов, символического второго плана[85]. Уорхол, конечно, был прекрасно осведомлен как о сакральной монохромной традиции, так и о новейших попытках ее разоблачения,

[82] *Buchloh B.* Op. cit. P. 44.

[83] *Адорно Т.* Эстетическая теория. С. 49.

[84] *Buchloh B.* Op. cit. P. 47.

[85] Ibid.

демифологизации. Его вклад в осмысление данной проблематики определяется радикальным сближением в его искусстве двух различных традиций монохромности. С одной стороны, работы Уорхола настойчиво провоцируют ассоциации с монохромностью промышленного и рекламного дизайна, массовой тиражной графики, дизайна упаковок и рекламным плакатов, в общем монохромности так или иначе отражающей ценности общества потребления. С другой стороны, для образованного зрителя, знакомого с историей современного искусства, произведения Уорхола не могут не отсылать и к «сакральной» монохромной традиции, как бы «оскверняя» ее профанными, связанными с повседневностью ассоциациями[86]. Поскольку модернизму так и не удалось предотвратить превращение искусства в товар, радикальное искусство в лице Уорхола ставит знак равенства между художественной галереей и супермаркетом. Так, например, на выставке 1962 г. в Ферус-гэлери (Лос-Анджелес) расположенные над маленькими узкими полочками многочисленные и однотипные работы Уорхола, воспроизводящие банки супа Кэмпбелл, напоминали прилавки продовольственных магазинов[87]. Впрочем, по мнению Бодрийяра, эта самая радикальная из всех бывших попыток секуляризации искусства потерпела крах, открыв путь к никогда не виданному обожествлению искусства. Только рационализация рынка живописи, предполагает французский мыслитель, могла бы десакрализовать картину и возвратить ее в число реальных предметов[88].

Формалисты, вероятно, первыми обратили внимание на такие особенности произведений Уорхола, как плоскостность и материальность. Бухло также говорит о «мрачной конкретности» его работ, своего рода овеществлении живописи. Видимо, подобная материальность, сопротивляющаяся навязываемым извне смыслам, импонировала Бухло — стороннику автореференциальной концепции живописи как чисто материального процесса[89]. (Поэтому мы и отметили, приступая к анализу статьи Бухло, что она «объединяет» формалистические и социологические трактовки творчества Уорхола.) Барбара Роуз в своей интерпретации поп-арта также подчеркивает отказ этого направления от метафоричности и иллюзионизма (абстрактного экспрессионизма)[90]. В этой связи, по ее мнению, можно говорить о возрождении чисто американского буквалистского

[86] Ibid. P. 48.
[87] Ibid. P. 55.
[88] *Бодрийяр Ж.* Общество потребления... С. 155.
[89] *Андреева Е. Ю.* Проблема живописи... С. 229.
[90] *Роз Б.* Указ. соч. С. 114.

вкуса (воплощением которого следует считать философию прагматизма — «единственную чисто американскую философию»), для которого любое противоречие между иллюзией и реальностью не только неприемлемо, но и просто невыносимо[91]. Роуз подчеркивает (и это подводит нас к самой сути поп-арта), что этот буквалистский дух делает произведения Уорхола, Лихтенштейна или Розенквиста псевдоизобразительным искусством (или искусством вне репрезентации). Художники поп-арта никогда не обманывают зрителя относительно происхождения их образов. Живопись этого направления, указывает Роуз, не только отличается плоскостностью, она имеет дело с апроприацией или интерпретацией «готовых образов». Поэтому живопись поп-арта — это картины картин[92] (или картинок). Бодрийяр называл поп-арт «умственным кубизмом», исследующим различные исторически сложившиеся модальности восприятия (объективная реальность, образ-отражение, рисованное изображение, техническое изображение (фотография), абстрактная схематизация, дискурсивное высказывание и т. д)[93]. Давно известно, что поп-арт — это «искусство о знаках и знаковых системах» (Л. Эллоуэй). Но сущность вопроса заключается как раз в характере этих знаковых систем — однолинейных, имманентных. «Образ» в новых условиях перестает быть «сущностью» или «интерпретацией» объекта, он становится образом-объектом, подобно тому как и сам объект превращается в объект-знак[94]. Образы и объекты оказывают в некоем едином пространстве материальной семиотики, в рамках которой знаковые системы забывают о своем антропологическом происхождении. Таким образом, на первый взгляд тесно связанная с «миром человека» эстетика поп-арта с ее утопическими мечтами о преобразовании общества оказывается проводником иных, на этот раз уже «чисто постмодернистских» стратегий интерпретации искусства.

Тем не менее, поп-арт как один из ярких примеров «нечеловеческого» в искусстве напоминает о том, что воля современного искусства к безмолвию имеет социальные корни. Как указывает Т. Адорно, со времен Бодлера (времени появления высокоразвитого капитализма) искусство становится современным лишь «посредством мимесиса по отношению к косному и отчужденному; именно благодаря этому, а не в силу отрицания бессловесного и немого обретает оно свою красноречивость»[95].

---

[91] *Роз Б.* Указ. соч. С. 115.

[92] Там же. С. 114.

[93] *Бодрийяр Ж.* Общество потребления... С. 156.

[94] Там же. С. 151.

[95] *Адорно Т.* Эстетическая теория. С. 35.

Завершая свою статью, Бухло подчеркивает, что интерпретация творчества Уорхола как специфически американского феномена преуменьшает значение этого художника. Так, американский искусствовед Генри Гельдцалер признавал, что в Соединенных Штатах поп-артисты создали искусство нового американского риджионализма. Однако благодаря средствам массовой информации поп-арт, по мнению Гельдцалера, не только превратился в направление национального масштаба, но и начал экспортироваться в Европу. С империалистической прямотой Гельдцалер утверждает, что США преобразовали послевоенную Западную Европу по своему образу и подобию, поэтому абстрактный экспрессионизм и поп-арт — эти две разновидности американского риджионализма — оказались востребованными в Европе[96].

С точки зрения Бухло, нет ничего удивительного в том, что среди основных коллекционеров искусства Уорхола мы находим промышленных магнатов, королей рекламного бизнеса и т. д. Они рассматривают творчество Уорхола как культурную легитимацию своей деятельности по навязыванию обществу кабальных условий потребления[97]. В псевдоаффирмативных работах Уорхола общество потребления якобы пассивно воспринимается как «вторая природа», нечто универсальное. В действительности, отмечает Бухло, Уорхол объединил в своем искусстве мировоззрение сильных мира сего — расчетливую отстраненность и холодность

---

[96] *Buchloh B.* Op. cit. P. 57.

[97] В «обществе потребления», указывал Бодрийяр, проблематичной оказывается сама свобода человека, уникальность его личности. «Свобода быть собой» фактически означает свободу проецировать свои желания на промышленные изделия, адаптацию к определенному строю производства». Единственным критерием, определяющим социальное положение члена общества, становится стэндинг. Человека судят по стоимости вещей, которыми он обладает. Другие системы социальных опознавательных знаков (жесты, ритуалы, церемонии, язык, происхождение, кодекс нравственных ценностей) отходят на второй план. Хотя стэндинг приводит к беспрецедентной в истории социальной мобильности и расширению конкуренции, благодаря нему на смену целому ряду кастовых и классовых ритуалов приходит еще более жесткая и универсальная иерархия (*Бодрийяр Ж.* Система вещей. С. 201, 209). Ханна Арендт в своей «Vita activa, или О деятельной жизни» (1958) писала о том, что в современном мире работа и ее оборотная сторона — потребление становятся самоцелью. Современному работающему обществу, по мнению Ханны Арендт, уже только понаслышке известны те высшие и осмысленные виды деятельности, ради которых стоило бы освобождаться. Animal laborans никогда не тратит свое избыточное время ни на что кроме потребления, и, чем больше ему будет оставлено времени, тем ненасытнее и опаснее станут его желания и его аппетит (*Арендт Х.* Vita activa, или О деятельной жизни. СПб., 2000. С. 12, 171).

власть предержащих с флегматичным видением мира их жертв — потребителей, которые (как показывает нам искусство Уорхола) уже не существуют как личности. Подчиняющиеся отчужденным ритмам производства и потребления эти жертвы господствующей системы, по мнению Бухло, лишены доступа (подобно искусству Уорхола) к измерению критического сопротивления[98].

1960-е годы в истории искусства стали своеобразной «эпохой Просвещения», связанной с демократизацией культуры и демистификацией живописи. Актуальное искусство этого периода отвергло понятия авторства, индивидуального художественного почерка, ауры, экспрессии, наделенные почти сакральным значением в рамках традиционной эстетики. С другой стороны, застывшие образы поп-арта говорят о «катастрофе постигшей смысл», о «мире без рефлексии и метафизики», об утрате чувства реальности и дегуманизации искусства. Как подчеркивает Б. Бухло, знаменитые образы звезд Уорхола являются своеобразным мемориалом безымянным жертвам массовой культуры, ее потребителям.

---

[98] *Buchloh B.* Op. cit. P. 57.

Глава VI

Теория искусства Розалинд Краусс: «радикальный консерватизм» как стратегия сопротивления

1. Р. Краусс и художественно-теоретический младоконсерватизм

В первой половине XX века понятия современного искусства и революции были почти синонимами. В дальнейшем вектор развития современного искусства сменился на прямо противоположный. В условиях господства неоконсервативной идеологии в искусстве стали видеть скорее сопротивляющийся прогрессу арьергард культуры и общества, резервацию архаических моделей мышления и практики.

Юрген Хабермас видит главный признак неоконсервативного учения в признании негативной роли культурных изменений, вызванных воздействием модернизма и угрожающих моральному климату капиталистического общества, основанного на протестантской этике[1]. (Об этом писали такие известные представители неоконсерватизма как Дэниел Белл и Арнольд Гелен). Современное общество, считают неоконсерваторы, должно ограничиться техническим прогрессом, избегая культурных революций, смены ценностных моделей и моделей поведения[2]. Конечно, постмодернизм в лице его главных представителей, в том числе и в теории искусства, нельзя причислить к неоконсервативному течению в вышеприведенной редакции. Постмодернисты враждебны по отношению к тем нравственным устоям, «здравому смыслу» рационализированной экономике и общественным ценностям, которые неоконсерваторы стремятся сохранить. Поэтому Хабермас вводит особую категорию «младоконсерваторов», которые, усвоив основной опыт эстетического модерна, связанный с децентрированной субъективностью, освобожденной от всех ограничений, «по-манихейски противопоставляют инструментальному разуму какой-либо принцип, доступный лишь с помощью суггестии — будь то воля к власти или суверенность, бытие или некая диони-

[1] *Хабермас Ю.* Политические работы. М., 2005. С. 12–13.

[2] Там же. С. 73–74.

сийская сила поэтического. Во Франции эта линия ведет от Жоржа Батая через Фуко к Деррида»[3].

Известный теоретик искусства круга Вельфлина Конрад Фидлер указывал, что на смену отжившим принципам подражания природе и преобразования природы в искусство должен прийти третий принцип — создание новой реальности. Утопическое (социальное) измерение данного высказывания Фидлера, как и всего раннего авангарда, на наш взгляд, основывается на двух фундаментальных допущениях. Во-первых, благодаря немецкой классической эстетике, выдвинувшей формулу «произведение искусства — это универсум в миниатюре» (Шеллинг), сферой искусства более не считается некая мифическая «чисто художественная» сфера. Искусство оказывается связанным с различными областями общественной жизни, в том числе и с политикой (начиная с Давида), *необходимость* политизации искусства доказывал в одном из самых известных трактатов XX века, посвященных искусству Вальтер Беньямин («Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости»). Во-вторых, понимание роли искусства в развитии общества в XX веке определялось некоей прогрессистской установкой, истоки которой также следует искать у Гегеля и Шеллинга, как авторов первых подлинно *исторических* моделей. Не случайно поэтому, что именно с ревизии столь популярной в начале века темы «искусство и утопия» (достаточно вспомнить сочинения Эрнста Блоха) началась критика модернизма и всего «проекта Просвещения».

Ярким примером этой критики являются теоретические работы Бориса Гройса, вобравшие в себя интеллектуальный опыт Франкфуртской школы, но обладающие гораздо большей степенью однозначности и даже догматизма. Гройс обвиняет искусство (любое искусство) в тоталитарных притязаниях, в воле к власти. Утопии классического искусства, утопии авангарда стремятся стать идеологиями, навязывая нам некую воображаемую модель гармоничного мироустройства, естественного и вечного порядка вещей. Эта гармоничная модель мироздания в силу своей идеальности не терпит альтернатив, она кажется неподвластной времени, и, следовательно, обладает тоталитарными свойствами. Пытавшиеся изменить мир художники-авангардисты в действительности, по Гройсу, мало чем отличались от лидеров тоталитарных государств, которые боролись с авангардистами скорее как с конкурентами, чем с инакомыслящими. Эпоха мировых войн и тоталитарных государств дискредитировала «тотальные» притязания современного искусства. Под вопросом оказалась

[3] *Хабермас Ю.* Политические работы. С. 29.

сама категория целостности, целостный субъект как сверхчеловек и демиург (художник авангарда), и сам стиль мышления большими (целостными) историческими эпохами с его детерминизмом, культом новизны и прогресса.

Еще одним примером этой новой философии творчества, рассматривающей социально-утопический потенциал искусства в качестве неразорвавшейся идеологической бомбы, которую следует обезвредить, может послужить теория трансавангарда Акилле Бонито Олива. Используя наряду с риторикой французского постструктурализма историко-социологический инструментарий, Олива делает неоконсервативные черты своей теории более прозрачными и доступными для анализа, чем это принято в современной философии искусства. Олива придает большое значение социальному контексту искусства, его демифологизации как товара (тема, которая волновала и Гройса), но главной его целью все же является новое трансисторическое понимание проблемы. Олива без конца повторяет свой тезис об аффирмативном характере современного искусства («нынешнее искусство служит не отрицанию, а утверждению»[4], оно отказывается быть символической моделью переустройства мира[5]). Искусство сегодняшнего дня (олицетворением которого для Олива в данном случае является Уорхол) буквально «вгоняет» общество в то состояние, в котором оно реально живет и пребывает[6]. Для Олива историзация искусства означает осознание художником невозможности посредством своего труда изменить перспективу исторического процесса. Поэтому искусство становится частью экономических отношений, интегрируется в различные общественные структуры, не противопоставляет себя контексту, а подчиняется ему. «Статистическая функция Уорхола, пишет Олива, есть не что иное, как констатация определенного типа общественного существования, отражающего некий тип общественно-экономического базиса, изменять который своим искусством художник отнюдь не намерен»[7]. Искусство Уорхола, утверждает Олива, с полной бесстрастностью и не видя альтернатив, принимает новый тип человеческой личности — человека потребляющего[8]. Подобные высказывания Олива, особенно характерные для «американских» разделов его работ, можно расценить как выражение лояльности проекту Просвещения и его современной образцовой

---

[4] *Олива А. Б.* Искусство на исходе второго тысячелетия. М., 2003. С. 141.

[5] Там же. С. 45.

[6] Там же. С. 150–151.

[7] Там же. С. 21.

[8] Там же. С. 22.

модели — американской системы модернизации. Однако Олива, разумеется, далек от того, чтобы полностью солидаризироваться с данной точкой зрения, типичной для 60-х гг. с их оптимизмом и культом прогресса[9]. Акцент у Олива делается на консервации существующего положения дел (искусство, по его мнению, «вгоняет» общество в то состояние, в котором оно реально живет и пребывает) и придании современному общественному строю тотального характера (искусство, согласно Олива, не может противостоять контексту). Тем не менее, несмотря на все вышесказанное, Олива не следует безоговорочно причислять к неоконсерваторам. Попытка Олива выйти к некоему «внутреннему», «трансисторическому» измерению искусства, по отношению к которому история или идеология являются чем-то внешним, заслуживает внимания, поскольку Олива отнюдь не намерен, реабилитируя отвергнутую авангардом живопись, реставрировать и категорию смысла с ее традиционными коннотациями естественности и полноты. Усвоив уроки Деррида, Олива указывает, что современное искусство не является транслятором смысла. Отчетливо осознавая условность, конвенциональность «своего» языка как стиля, современный художник «обретает не смысл, но знак — поверхностный слой»[10]. Кроме того, Олива, проявляя непоследовательность (или придерживаясь прославляемой им «идеологии предателя») не отказывается полностью и от понимания искусства как сопротивления: ослабление политического дискурса не означает отмену критического суждения[11]. Личностное (но не приватное!), деидеологизированное искусство ведет свою тайную подрывную работу уже самим фактом своего существования.

Таким образом, А. Б. Олива, по сути, предлагает нам два взаимоисключающих пути: с одной стороны, «внутреннюю эмиграцию», путь пассивного сопротивления новых Ватто и Шарденов, способных сказать «многое о малом», с другой — напоминающий ситуацию соцреализма путь интеграции в «прогрессивную» (основанную на дематериализации реальности) капиталистическую экономику, когда смысл навязывается искусству извне. Оба проекта не являются в полном смысле неоконсервативными. Второй путь «слияния с контекстом» не может считаться консервативным в силу особых, почти чудесных свойств этого контекста — виртуального мира электронных средств массовой информации и не менее виртуальной экономики потребления, описанного Маклюэном

---

[9] См., например: *Рыков А. В.* Проблема поп-арта в западном искусствоведении и теории искусства 1960-х годов // Вестник СПбГУ. Сер. 2. 2003. Вып. 2.

[10] *Олива А. Б.* Указ. соч. С. 48, 50.

[11] Там же. С. 54.

и Бодрийяром. Этот путь отсылает нас к опыту слияния искусства, экономики и государственной идеологии русского конструктивизма. Первый путь «внутренней эмиграции» в свою очередь предполагает некую «вечную» или универсальную модель художественного творчества, но дело в том, что эта модель также плохо совместима с идеологией неоконсерватизма. Олива говорит об обратимости всех стилистических моделей, не веря в возможность подлинного возрождения языков прошлого. Поэтому консервация культуры в рамках теории искусства Олива просто невозможна. Искусство — это поток энергии, эмоциональная искра, возносящаяся над историческими обстоятельствами, непостижимое означающее, устремленное в будущее[12]. Олива можно обвинять в эклектизме и теоретической непоследовательности, но он, кажется, избежал наиболее распространенных ошибок неоконсерваторов.

И тем не менее Олива — консерватор, его консерватизм принадлежит к тому трудноуловимому и интеллектуально изощренному виду, который Хабермас именует младоконсерватизмом. Художественная критика Олива показывает нам искусство в некоем состоянии «пост», состоянии семантической катастрофы, делающей невозможным развитие искусства в традиционном его понимании. Тексты Олива навевают мысли о конце истории искусства: революции, взрывной потенциал модернизма Олива объявляет делом прошлого. Разумеется, итальянский теоретик прямо не говорит о том, что творческая энергия современного искусства иссякла. Но конфликты, питавшие модернизм, утратили остроту, драматизм, «взрывной характер» (если воспользоваться любимым выражением Хабермаса). Иначе говоря, искусство утратило свою вирулентность, степень его влияния на зрителя сведена к минимуму. «Скольжение смысла» Олива начинает напоминать традиционную эстетскую позицию и в лучшем случае приводит к возрождению кантовской эстетики, в основе которой лежит понятие неопределенности. Укрывшись «в комфортном месте собственного созидания, в недоступном убежище воображаемого и фантазий»[13] искусство оказывается в плену идеологии, которую сам Олива называет идеологией самоумаления[14].

Одним из понятий, сближающих консерватизм и постмодернизм, является понятие **телесности**. Подобно таинственной *природе* в мире романтической культуры, современное понятие телесности (которое не следует отождествлять с понятием органического) неподвластно «бур-

[12] Там же. С. 133.

[13] Там же. С. 99.

[14] Там же. С. 54–55.

8 Зак. 4294

жуазному рационализму» и символизирует собой второе измерение культуры. В этой связи показательна эволюция Ролана Барта, боровшегося со всякого рода «естественностью» и «природностью», под масками которых скрывается господствующая идеология, и, парадоксальным образом, нашедшего в понятии телесности залог свободы от любых возможных языков-идеологий. Мысль Барта как бы совершает полный круг, ведь именно господствующая идеология определяет, в конечном счете, что следует считать естественным и телесным, т. е. сопротивляющимся смыслу. И тем не менее Барта не покидала надежда добиться нового состояния языковой материи, подобного тому, в каком пребывает расплавленный металл, состояния, ничего не ведающего о собственном происхождении, изъятого из какой бы то ни было коммуникации...[15] Это новое состояние tabula rasa Барт связывал с понятием телесности: «Удовольствие от текста — это тот момент, когда мое тело начинает следовать собственным мыслям; ведь у моего тела отнюдь не те же самые мысли, что и у меня»[16]. Для того, чтобы пробиться к этой подчас кажущейся недостижимой телесности, необходимо раскрепостить «материальную» составляющую знаковых систем, телесную артикуляцию языка: «Достаточно кинематографу записать человеческую речь с очень близкого расстояния, позволить ощутить дыхание, трещинки, мягкую неровность человеческих губ, само присутствие человеческого лица во всей его материальности, телесности <...>, чтобы означаемое немедленно сгинуло где-то в бесконечной дали, а в уши мне бросилось, так сказать, звучание всей анонимной плоти актера: что-то подрагивает, покалывает, ласкает, поглаживает, пощипывает — что-то наслаждается»[17].

В семиотике искусства это вторжение телесности связано с понятием **индексального знака.** Согласно Ч. С. Пирсу, индекс отличается от иконического знака (основанного на сходстве) тем, что предполагает физическое присутствие объекта[18]. Лужа является индексом дождя, пулевое отверстие — выстрела. Непосредственное соединение индекса с объектом неустранимо, указывают М. Бел и Н. Брайсон. Индекс существует только тогда, когда существует объект, в отличие от иконического знака, который не нуждается в референте. Индекс в свою очередь независим от интерпретанта, идентификацией, например, с выстрелом или дождем в

---

[15] *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1994. С. 486.

[16] Там же. С. 474.

[17] Там же. С. 518.

[18] *Бел М., Брайсен Н.* Семиотика и искусствознание // Вопросы искусствознания IX (2/96). М., 1996. С. 533–534.

сознании зрителя. В искусствознание категорию индексального знака, по мнению М. Бела и Н. Брайсона, ввела Розалинд Краусс. Главный пример индекса в современном искусстве, который становится основным предметом рефлексии Краусс, это, конечно, фотография. Поскольку фотография есть результат физического воздействия, оказанного отраженным светом на светочувствительную поверхность, она обладает индексальным отношением к своему предмету, ее можно сравнить со следом или отпечатком[19]. Поскольку соединительная ткань, которая связывает между собой предметы на фото, — это, как полагает Краусс, «ткань самого мироздания», фотография представляет собой пример свободы от всех возможных кодов, на что указывал еще Ролан Барт в «Риторике образа»[20]. Фотография как победа Воображаемого над Символическим (в терминологии Лакана) освобождает нас от конвенций, стоящих за всеми формами репрезентации — производными человеческого сознания[21]. Логике индекса следует, по Краусс, и современная («Заметки об индексе» Краусс писались в 70-е гг.) абстрактная живопись. Так, например, в качестве образца для «формальных особенностей» своих работ на выставке P. S. 1 Лючио Поцци избрал окружающие эти работы стены. Тем самым Поцци редуцирует абстрактное произведение до статуса слепка, отпечатка или следа[22]. Живопись в данном случае, по словам Краусс, существует для того, чтобы указывать на континуум реальности, а картины становятся шифтерами, пустыми знаками (как, например, слово «этот»), которые только тогда наполняются смыслом, когда они (как физические объекты) оказываются рядом с их референтами. Другой пример, к которому обращается Краусс, — «Язык за щекой» Дюшана, произведение, представляющее собой графический автопортрет с наложенным поверх рисунка гипсовым слепком подбородка и щеки Дюшана. «Язык за щекой» — американское выражение, обозначающее иронию, но в данном случае, по мнению Краусс, его, возможно, следует понимать буквально как утрату способности к речи. Дюшана, столкнувшего в своем произведении иконический и индексальный знаки, интересует, с точки зрения Краусс, *разрыв* между изображением и речью.

Краусс словно хочет заставить человека замолчать, а материю — заговорить, как будто материя представляет собой более высокую ступень

[19] *Краусс Р.* Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. М., 2003. С. 208.

[20] *Барт Р.* Избранные работы... С. 310–311.

[21] *Краусс Р.* Указ. соч. С. 208.

[22] Там же. С. 219.

Творения, чем отягощенное греховными мыслями сознание. Впрочем, Краусс прекрасно понимает, что материя говорить не может, (она может лишь красноречиво молчать) и что индексальный знак (как и иконический) всегда является частью какой-либо символической системы.

«Индексальное искусство» нуждается в сопроводительном тексте, иначе индекс, по признанию Краусс «остался бы безмолвным»[23]. Таким образом, «индекс подменяет фиксацию простого физического присутствия более высокоорганизованным языком эстетических конвенций»[24]. «Истощенный, бессильный знак живописи», как фотография, требует включения в какую-либо «кинематографическую» последовательность, образующую текст[25].

Тем самым форма в современном искусстве теряет свою автономию, она не способна более самостоятельно продуцировать «содержание». Она становится «конвенциональной», «нейтральной», «молчащей», вызывая ощущение капитуляции искусства перед идеологией, интерпретатором, контекстом. В одном из самых известных в нашей стране учебниках по искусству «Малой истории искусства» В. М. Полевой писал об этой проблеме на примере архитектуры. По его мнению, ни типология, ни стиль, ни инженерно-технические свойства порознь или в своей сумме не определяют собой в полной мере идейно-художественного содержания архитектуры 20–30-х гг. Эстетические свойства стиля, наглядно выраженные в архитектурной форме, образуют лишь часть идейно-художественного смысла архитектуры. Этот смысл, полагает В. М. Полевой, выявляется только в точке пересечения с тем идеологическим значением, которым произведение архитектуры наделяется, так сказать, *извне*[26].

Р. Краусс не дает какого-либо «культурологического» или «социологического» или «философского» комментария по поводу указанных выше процессов, ее семиотика носит «формальный» характер. Краусс не занята поисками некоего «потустороннего» смысла, выходящего за рамки собственно «художественного» семиозиса, — в этом она выступает как продолжательница традиций своего учителя формалиста Клемента Гринберга.

Ей словно безразлично, почему именно в 70-е гг. индекс становится чуть ли не ведущей «формой творческих усилий» американских художников. (В отличие от А. Б. Олива у нее нет даже декоративных ссылок на

[23] *Краусс Р.* Указ. соч. С. 223.

[24] Там же. С. 213.

[25] Там же. С. 224.

[26] *Полевой В. М.* Искусство XX века (1901–1945). Малая история искусств. М., 1991. С. 167–168.

арабо-израильский конфликт или нефтяной кризис.) «Сбои смысла», расщепление знака рассматриваются в качестве фундаментального изъяна бытия, у которого нет и не может быть истории или развития. Поэтому Краусс и не призывает к восстановлению некоей гармоничной, полнокровной, плавно перетекающей в содержание формы. (В противном случае ее следовало бы причислить к лагерю неоконсерваторов.) Она просто не верит в правдивость или, если угодно, реалистичность этой формы перед лицом дисгармонии человеческого существования.

Индексы, «пустые знаки» необходимы Краусс, чтобы впустить в искусство материю, минуя символический режим. «Тексты» сопровождающие это «сообщение без кода» также молчат, они выполняют функцию рамы или пробела. Путем удвоения первоначального «сообщения без кода», например, повторяющие окраску и другие особенности стен работы Поцци достигают уровня минимальной формы осмысленного высказывания, подобного повторяющемуся слогу в слове мама. Но знаменитую формулу Краусс, согласно которой фотография представляет «природу как репрезентацию»[27] можно толковать двояко. То ли мир является копией без оригинала, фрагментарным и зашифрованным рефератом потерянной или никогда не существовавшей книги, то ли репрезентация в известном смысле — та же природность и телесность, представляя собой первичную реальность, определяющую в том числе и социокультурное развитие, вернее, отсутствие такового. Эта двойственность, подмена социального природным и есть отличительный признак неоконсерватизма. В своем научном творчестве Краусс критиковала две, на первый взгляд, не связанные напрямую, системы понятий. С одной стороны, Краусс ненавидит все органическое, естественное, природное, необходимое, а с другой — все идеалистическое, метафорическое, иллюзионистическое (хочется сказать — возвышенное) и рациональное. В итоге Краусс приходит к некоему культу иррациональной, не подчиняющейся в том числе и органической, природной логике материи своего рода «материальной семиотике». Эта материя есть в то же время «пустой знак», напоминающий «пустоту, способную вместить Бога» апофатического богословия. Цель Краусс — освободить материю от пут всякого рода классификаций и конвенций, «обнажить» в всей ее бессмысленности. В лучших работах Краусс формула «физическая материя как письмо» остается скорее дилеммой, не деградируя до уровня культа неинтеллигибельной материи. Уже в своем первом большой труде «Пути современной скульптуры» Краусс опровергает сложившееся мнение о симпатиях близких ей по духу

[27] *Краусс Р.* Указ. соч. С. 119.

минималистов к «инертной материи», указывая, что за тем, что, на первый взгляд, представляется отрицающим искусство культом инертной материи, в действительности скрывается новый способ производства значения в искусстве, основанный на философии Виттенштейна и Мерло-Понти[28]. Как талантливый художественный критик, Краусс видит, что современное искусство достигает своей цели эксплуатируя эффект шокового воздействия сырой, не ставшей «формой» реальности на зрителя. Но убедительного теоретического объяснения этого феномена, она, по моему мнению, не дает, в чем проявляется ее излишняя зависимость от того, что Фредерик Джеймисон называет «идеологий текста» (идеологией постмодернизма)[29]. Свободной материи противопоставляется несвободный, безличный разум: «Поколение Левитта единодушно считало ложную и лицемерную рациональность врагом искусства». Краусс воспроизводит классическую «манихейскую» оппозицию младоконсерваторов, о которой писал Хабермас: рациональное, «коррумпированное», символическое, превращающее субъекта в свою функцию против «короткого замыкания смысла», почти религиозной модели «безмолвия», напоминающей «вечную тишину» Мейстера Экхарта.

Сама по себе апология раздробленного знака, критика категории целостности нельзя расценивать как симптомы консерватизма. Консервативной теорию Краусс делает то, что знак в ней теряет способность к развитию вопреки выводам Пирса о главенствующей роли интерпретанта. Антропология Краусс предполагает пассивного субъекта (как функции Символического), создающего индексальное искусство, лишь «указывающее» на материю, но не интерпретирующее ее. В современном искусстве, указывает Краусс, истина понимается как свидетельство: «Фотографии не интерпретируют реальность, не расшифровывают ее, как у Хартфилда в его фотомонтажах. Фотографии представляют саму эту реальность как заданную, или шифрованную, или записанную»[30].

В методологическом отношении «Подлинность авангарда...» Краусс обнаруживает зависимость от «Археологии знания» Фуко. И эта «зависимость» представляет особый интерес в плане исследования философии младоконсерватизма. В двух знаменитых главах «Подлинности авангарда...» — «Решетки» и «Подлинность авангарда», в которых мифологема решетки рассматривается в качестве ключевой для всего модернистского

---

[28] *Krauss R. E.* Passages in Modern Sculpture. London, 1977. P. 254.

[29] *Jameson F.* The Ideology of the Text // Jameson F. The Ideologies of Theory. Essays 1971–1986. Vol. 1: The Situations of Theory. London, 1988. P. 17–71.

[30] *Краусс Р.* Указ. соч. С. 119.

искусства, Краусс называет решетку «моделью антиразвития, антиповествования, антиистории»[31], но не с тем, чтобы показать, на данном примере, чего следует избегать искусству, а с тем, чтобы продемонстрировать, что такое искусство в действительности, т. е. за рамками нелепого, с точки зрения Краусс, **мифа об оригинальности**. В «Археологии знания» Фуко писал, что «вначале нам предстоит выполнить негативную работу: освободиться от целого набора общих понятий...»[32] Это понятия традиции, влияния, развития (эволюции), ментальности («духа»), творчества, книги (произведения искусства), автора. Аналогичный набор понятий становится объектом критики у Краусс. «Словно корабль «Арго», автономность и единство таких понятий, как «автор», «творчество», «произведение» растворяются в пространстве действительной, материальной истории», — указывает Краусс уже в теоретическом «Введении» к «Подлинности авангарда...» Тексты Краусс изобилуют реминисценциями из Фуко. Так, к «Археологии знания» Фуко отсылает дискурс копии, авторского/неавторского повторения, который Краусс изучает на примере творчества Родена. «Одинаковым ли образом, — задается вопросом Фуко — имя автора обозначает текст, который он сам опубликовал под своим именем, текст, который он выпустил в свет под псевдонимом, текст, который был обнаружен в виде черновика сразу после его смерти, и наконец, текст, который является всего лишь какими-то каракулями, записной книжкой, просто “бумагами”?»[33] Для Фуко различия между этими видами текстов имеют настолько принципиальное значение, что позволяет усомниться в правомерности использования самого понятия творчества, объединяющего некую группу произведений мифической фигурой автора и функцией выражения этого авторского начала. Имя «Малларме», подчеркивает Фуко, по-разному связано с его школьными переводами на английский, его переводами из Эдгара По, его собственными стихотворениями или ответами в анкетах[34]. Ему вторит Краусс: «Чье письмо обозначается именем “Фрейд”? Только ли самого Фрейда? Или еще и Абрахама, Штекля, Флиса? Что означает имя “Пикассо” для его искусства — исторический персонаж, который стал его “причиной”, наделив значением ту или иную фигуру на его картинах? Или эти значения были прописаны задолго до того, как Пикассо их

---

[31] Там же. С. 32.

[32] *Фуко М.* Археология знания / Пер. М. Б. Раковой, А. Ю. Серебрянниковой. СПб., 2004. С. 61.

[33] Там же. С. 66–67.

[34] Там же.

моделей, основанных на аналогии между произведением искусства и его создателем, когда «поверхность работы рассматривается в прямой связи с ее глубиной так же, как внешность человека рассматривается как выражение его внутреннего, т. е. истинного «я»»[46]. Археология Фуко не пытается обнаружить за самим высказыванием намерение говорящего — то, что хотел сказать субъект, т. е. восстановить другой дискурс, скрывающийся за имеющимся в наличии, «обнаружить тихую, шепчущую, неиссякаемую речь, которая одушевляет изнутри слышимый нами голос, восстановить мельчайший и невидимый текст, бегущий между строк и иногда приводящий их в полный беспорядок»[47]. Краусс призывает бороться с «эстетикой имени собственного» в искусствознании. Автобиографическая эстетика порочна в своем стремлении найти точный исторический референт для каждого изобразительного знака и тем самым остановить или ограничить игру значений[48].

Но возможен ли полный отказ от теории экспрессии? Подобный отказ означает потерю взаимосвязи между различными областями человеческой деятельности, новое торжество эмпиризма и позитивизма. В рамках той фрагментарной картины мира, которую предлагает нам постмодернизм, на любые обобщения и иные «полеты мысли», вырывающие нас из плена особого рода «фактологии», как будто наложен запрет. Но ведь эта философия как нельзя лучше соответствует не только современному положению дел в академической гуманитарной науке, но и в системе разделения труда, общей идеологии капиталистического общества, якобы предоставляющей право принятия наиболее ответственных решений «специалистам». Будучи эффективным оружием в идеологической борьбе с тоталитарными режимами, в контексте капиталистического общества постмодернизм обнаруживает свои консервативные черты. Разве «смерть автора», о которой писали постмодернисты, не перекликается с идеологией анонимности современного общества, в котором понятие об авторстве условно и подменяется авторскими правами. Из поля зрения современного человека выпадает процесс *преобразования* материала — наиболее важная составляющая алхимии творчества. Ролан Барт оказывается выразителем этой пагубной и уже, кажется, господствующей точки зрения, утверждая, что во власти писателя только смешивать различные виды письма, сталкивать их друг с другом — он может лишь вечно подражать тому, что написано прежде и само писалось

---

[46] *Краусс Р.* Указ. соч. С. 14.

[47] *Фуко М.* Археология знания. С. 74.

[48] *Краусс Р.* Указ. соч. С. 49.

не впервые[49]. Но ведь эта точка зрения как раз и есть торжество столь ненавистного для Барта буржуазного рационализма, стремящегося свести творчество к поиску источников, аналогий и реминисценций работ предшественников. Искусству потому и сложно дать какое-либо определение, что оно постоянно «преображается», выходит за рамки, его сферу невозможно ограничить. Этот «выход за рамки», как справедливо полагают постмодернисты, не обязательно связывать с понятием оригинальности: современное искусство отстаивает право на скуку, банальность и т. д. Творческая способность также вероятно не связана с уникальностью психофизиологической организации конкретной личности, в известном смысле справедливо утверждение о том, что «письмо само себя пишет» и соответственно искусство само себя творит, но эта анонимность творчества всегда будет частью той драмы человеческой жизни, которая является подлинным фоном любого удавшегося произведения искусства.

Теория экспрессии тесно связана с проблемой репрезентации или смыслообразования. Постмодернизм словно говорит нам: «Я не консервативен и не революционен, эти понятия вообще неприложимы ко мне, моя философия глубже и касается неких фундаментальных свойств бытия». Знак-материал для постмодернистов не является транслятором смысла, он автономен, отвечая лишь за себя и вместе с тем отсылает к сотне других означаемых, образующих цепочку, которая никогда не дотянется до истины-означаемого. В искусстве, указывают Жиль Делез и Феликс Гваттари в книге «Что такое философия?», ощущения-перцепты — это не восприятия, отсылающие к некоторому объекту (референции), они ничем не обязаны и воспринимающему субъекту, конкретному опыту конкретного человека[50]. Аналогичную картину автономного телесного знака рисует Александр Раппапорт в своих «99 письмах о живописи», раскрывая собственную формулу «дело художника рожать, а не рассуждать». Не мир в замкнутой сфере мысли, а мысль в бесконечном мире — искусство par excellence, по Раппапорту[51]. Как и у Делеза и Гваттари с их теорией «автономных» ощущений, искусство у Раппапорта (в качестве примера приводятся брейгелевские «Охотники на снегу») становится эпизодом жизни зрителя, абстрагированным от конкретной жизненной ситуации и то же время бесконечно конкретным, «сохраняющим в себе

[49] *Барт Р.* Избранные работы... С. 388.

[50] *Делез Ж., Гваттари Ф.* Что такое философия? / Пер. С. Н. Зенкина. М.; СПб., 1998. С. 211.

[51] *Раппапорт А.* 99 писем о живописи. М., 2004. С. 329–331.

час такого-то дня» и т. п. Делез приводит слова Сезанна: «В мире проходит минута, и ее не сохранить, если не станешь ею сам»[52]. В «Охотниках на снегу» зритель, по словам Раппапорта, *проживает* тот же зимний день, видит тот же пейзаж, захвачен тем же движением, что и охотники. Он становится частью изображенного пейзажа или изображенной минуты и тем самым выходит за пределы мысли. А пейзаж в свою очередь превращается в перцепт, не нуждающийся в человеческом присутствии, «растворенном» в нем. Но что означает «изображенная минута» или «изображенный пейзаж»? Только лишь то, что Раппапорт называет телесностью картины, адекватной телесности бытия?[53] Исчерпывается ли искусство формулой Делеза и Гваттари: «Мы рисуем, ваяем, сочиняем, пишем ощущения и ощущени*ями*». Сами авторы этой формулы прекрасно понимали, что нет. Искусство поливалентно. Телесное измерение искусства сотнями неисповедимых путей связано с другими областями нашей личности. Попытка описать любые «сконденсированные» в картине «чистые эмоции», рожденные «чистым созерцанием», сразу же выводит нас в сферу мысли и столкновения различных регистров восприятия. И тогда оказывается, что репрезентация в широком смысле (экспрессия) является неотъемлемым свойством искусства, как и его автономия от «текстовой», вербальной культуры. Искусство как репрезентация идеи (или ее зияющего отсутствия), чувства (вечного и преходящего одновременно), исторического момента (неуловимого как само искусство) — каждая из этих формул кажется узкой и старомодной, но мы чувствуем, что в скольжении между ними заключено нечто важное.

Миф о решетке как парадигме модернистского искусства, к критике которого обращается Краусс, раскрывает, на наш взгляд, и многие секреты искусства постмодернизма. (Поэтому можно сказать, что анализ Краусс содержит и элементы самокритики.) В самом деле «решетка — антиприродна, антимиметична, антиреальна»[54]. Но разве то же самое нельзя сказать об искусстве постмодернизма? (Ведь постмодернизм — это царство знаков, оторванных от своих референтов.) Решетка — это то, чем становится искусство, когда отворачивается от натуры. Природа, как и речь, объявлены ею вне закона — «и наступает молчание, наступает полная тишина»[55]. Воздействие решетки на зрителя начинает напоминать ситуацию с индексальным знаком, описанную выше, и другие примеры

[52] *Делез Ж., Гваттари Ф.* Что такое философия? С. 215.
[53] *Раппапорт А.* Указ. соч. С. 161–162.
[54] *Краусс Р.* Указ. соч. С. 19.
[55] Там же. С. 160.

кризиса репрезентации в современном искусстве. Постмодернистская семиотика основана на признании существования разрыва между означающим и означаемым. Поэтому знаковые системы тяготеют к двум крайностям: либо мы оказываем в ситуации отсутствия референта (как в коллажах Пикассо), дефицита чувственного, материального начала (романтическое у Гегеля), либо происходит «слияние с референтом» в рамках индексального знака (символическое у Гегеля). Непроницаемость решетки для языка дублирует функциональные особенности индексального знака (например, фотографии), относительно независимого от культурных конвенций. Мотив решетки, по мнению Краусс, неспособен к развитию, его можно только повторять. В этой связи решетка как **антиисторическая** модель является и парадигмой постмодернизма, отвергающего историзм.

В теоретическом «Введении» к «Подлинности авангарда...» Краусс писала, что предпосылки для атаки на исторические (диахронные) темпоральные модели в рамках структурализма и постструктурализма создал Ф. де Соссюр[56]. В самом деле, как указывают, например, в своей «Истории философии» Г. Скирбекк и Н. Гилье, Соссюр отказывается от представления о том, что для понимания чего-либо необходимо понять его происхождение, и поэтому его синхроническая концепция языка стала отправным пунктом для множества антиисторических исследовательских программ (формализм и структурализм)[57]. Впрочем, структурализм не обязательно антиисторичен (как полагает Краусс). Для того, чтобы убедиться в этом, достаточно вспомнить теорию искусства Я. Мукаржовского. Конечно, структура, писал Мукаржовский — это прежде всего каждое отдельное произведение само по себе[58]. Но для того, чтобы каждое отдельное произведение могло быть понято как структура, оно должно восприниматься на фоне художественной традиции. Лишь в этом случае мы приблизимся к пониманию структуры как «зыбкого равновесия постоянно перемещающихся сил»[59], как процесса разрушения старых и формирования новых канонов. «В нашем понимании, — поясняет Мукаржовский, — структурой может считаться лишь такой комплекс элементов, внутреннее равновесие которого непрестанно нарушается»[60].

---

[56] Там же. С. 13.

[57] *Скирбекк Г., Гилье Н.* История философии. М., 2000. С. 492.

[58] *Мукаржовский Я.* Исследования по эстетике и теории искусства. М., 1994. С. 276.

[59] Там же.

[60] Там же.

С течением времени сохраняется лишь тождественность структуры, между тем как внутренний состав, взаимосвязь ее элементов непрерывно меняются. Мукаржовский, таким образом, стремится к синтезу структурализма и историзма в рамках своей динамической модели структуры.

Но нельзя сказать, что и Розалинд Краусс полностью отказывается от исторического метода. Так, «Подлинность авангарда...» открывается критикой трансисторических категорий во власти которых все еще находится теория модернизма Клемента Гринберга. Обосновывая понятие постмодернизма, Краусс прямо говорит, что «речь идет о возвращении к традиционному историзму, о признании того, что становление истории происходит через радикальные сломы и что исторический процесс можно рассматривать с точки зрения логической структуры»[61]. Постмодернизм, согласно этой концепции, является чем-то вроде «стиля эпохи», (подобного, например, готике) подчиняющего себе все сферы общественного сознания и диктующего искусству свои законы. Поскольку, например, работы Шерри Ливайн уже находятся за пределами модернистского критерия оригинальности, ее творчество, основанное, в частности, на апроприации произведений известных фотографов прошлого, нельзя считать расширением модернизма. Последний, конечно, сам представлял собой череду революций, процесс самокритики и самоопровержения. Но в данном случае отрицается сам принцип революционности или оригинальности, поэтому, по словам Краусс, постмодернизм «оглядывается на авангард с другого берега», между ними пролегла историческая пропасть[62]. Здесь Краусс, очевидно, использует то понятие «разрыва», которое Фуко сделал основой своего нового историзма. К авторитету этого понятия Краусс обращается в самом начале книги, критикуя концепцию плавного перехода от классического искусства к современному в работах Гринберга. Надо ли говорить, что выделение постмодернизма в особый период развития западного общества казалось многим теоретикам искусственной и сомнительной операцией[63].

Но в целом искусствознание Краусс враждебно историзму. Это опять-таки лучше всего проиллюстрировать на примере мотива решетки. Никто не охарактеризует зрелое творчество Мондриана или Альберса, работавших с этим мотивом, как развитие, указывает Краусс[64]. История

---

[61] *Краусс Р.* Указ. соч. С. 288.

[62] Там же. С. 172.

[63] В этой связи особого внимания заслуживают рассуждения Ф. Джеймисона: *Jameson F.* The Ideology of the Text. P. 67–68.

[64] *Краусс Р.* Указ. соч. С. 32.

предполагает связь событий во времени, чувство неизбежности перемен, качественный эффект накопления нового. Поэтому мотив решетки, по ее мнению, лучше рассматривать с этиологической, чем с исторической точки зрения. Ведь этиология как наука о возникновении болезней рассматривает лишь одно единственное специфическое изменение. Характерно, что Краусс обращается к примеру из негуманитарной области, естественнонаучный пафос весьма типичен для постмодернизма. (Хотя, справедливости ради, следует отметить, что в этой же книге Краусс скептически комментирует попытку Эрнста Гомбриха применить естественнонаучную методологию в эстетической сфере, ссылавшегося на «Нищету историцизма» Карла Поппера[65].)

В теоретическом «Введении» к «Подлинности авангарда» Краусс прямо говорит о программном антиисторицизме своей методологии, близкой структурализму и постструктурализму[66]. Данная позиция Краусс не выдерживает критики, поскольку даже у одного из заочных учителей Краусс — Мишеля Фуко речь идет не об отрицании истории как таковой, а лишь истории с антропологической точки зрения. «Об убийстве истории, — писал Фуко, — будут кричать всякий раз, когда в историческом анализе [...] слишком явно будут использованы прерывности и различия, понятия порога, разрыва и преобразований, описания рядов и границ»[67]. Структура у Фуко не противоречит истории и становлению[68]. У Краусс история странным образом следует органицистской модели (природные формы всегда вызывали неприятие Краусс и несли в ее теоретических трудах отрицательную метафорическую нагрузку). Структурализм у Краусс противостоит органицизму и концепции произведения искусства как организма, согласно которой произведение искусства представляет собой тесную взаимозависимость частей, подобную человеческому телу. Развитие этого организма берет начало в предшествующей традиции, в истории определенного жанра и определяется системой причин и следствий[69]. Как известно, у истоков концепции искусства как организма стоял Шеллинг, в свою очередь опиравшийся на античную теорию искусства. Теория организма Шеллинга была воплощением идеалистического стремления к синтезу чувственного и духовного, частного (особенного) и общего (бесконечного), истины и красоты, т. е. к снятию

[65] Там же. С. 244.

[66] Там же. С. 12.

[67] *Фуко М.* Археология знания. С. 55.

[68] Там же. С. 53–54.

[69] Там же. С. 12.

любого рода дуализма. Краусс интуитивно почувствовала эти идеалистические и утопические корни этой «целостности», к авторитету которой апеллировали многие формалисты и другие историки искусства. Шеллинг писал: «Только очень отсталому человеку искусство не представляется замкнутым, органичным целым, столь же необходимым во всех своих частях, как и природа. Если неудержимое влечение побуждает нас созерцать внутреннюю сущность природы и исследовать глубины этого изобильного источника, который извлекает из себя с неизменным единообразием и закономерностью такое множество великих явлений, то насколько больше должно нас заинтересовать проникновение в организм искусства, в котором из абсолютной свободы созидается высшее единство и закономерность и которое позволяет нам постигать чудеса нашего собственного духа гораздо непосредственнее, чем мы постигаем природу»[70]. Разумеется, теоретика постмодерниста, акцентирующего понятие разрыва, в том числе и между означающим и означаемым, ставящего под вопрос сами условия репрезентации, не может удовлетворить религиозная в своих истоках теория Шеллинга, в которой искусство и природа воспроизводят Абсолют и обладают гармонией невидимого мира. Организм как отрицательная метафора встречается также у Ролана Барта. Противопоставляя традиционному «произведению» новое понятие «текст», Барт писал, что произведение отсылает к образу естественно разрастающегося организма, указывая, что в данном случае принимается за аксиому обусловленность произведения действительностью (расой, Историей), принадлежность каждого из них своему автору[71].

Но у организма не может быть истории в полном смысле этого слова. Для Розалинд Краусс «история» во многом означает контекст произведения искусства, связь произведения с условиями его создания, которая определяется такими понятиями как «причинно-следственная связь», «эволюция» и (как ни странно) «гений» и «вдохновение». Идея свободы искусства от контекста чрезвычайно влиятельна в постмодернизме. Она является ключевой для теории письма Деррида. С его точки зрения, запись освобождает смысл от всего поля наличного восприятия, делает невозможной переход от одного сущего к другому, от означающего к означаемому (т. е. письмо не функционирует больше как естественная, биологическая или техническая информация)[72]. Письмо означает «разрыв со

[70] *Шеллинг Ф. В.* Философия искусства / Пер. П. С. Попова. М., 1999. С. 51.
[71] *Барт Р.* Избранные работы... С. 419.
[72] *Деррида Ж.* Письмо и различие / Пер. Д. Ю. Кралечкина. М., 2000. С. 22.

средой эмпирической истории»[73]. По справедливому замечанию Юргена Хабермаса, Деррида придавал большое значение тому факту, что письменная форма освобождает текст из контекста его возникновения[74]. Запись делает сказанное одинаково независимым как от автора и читателя, так и от присутствия или вообще существования обсуждаемых предметов. «Письмо как опосредующая инстанция придает тексту автономию от всех живых контекстов» (Ю. Хабермас)[75]. По словам Ролана Барта, письмо уничтожает всякое понятие о голосе, об источнике, это та область неопределенности, неоднородности, уклончивости, где теряются следы нашей субъективности[76].

В известном смысле указанные особенности «письма» воспроизводят формалистический подход к произведению искусства. Это прекрасно понимает сама Краусс, избрав эпиграфом к заключительной части одного из своих теоретических сочинений цитату из Вельфлина. Американский теоретик отмечает, что «одно из счастливых качеств формы — взятой хотя бы ненадолго в отрыве от референта — есть ее терпимость к многослойности произведения искусства и, следовательно, ее открытость для полисемии»[77]. Это свое свойство — «открытость для полисемии» форма разделяет с письмом. Если история предстает в работах Краусс в виде тоталитарной конструкции, подчиняющейся неумолимым законам, то форма обладает заветной многозначностью и свободой от здравого смысла. Краусс верит в непознаваемость истории и мира, ускользающих от всяких рациональных объяснений. Она бросает вызов общепринятым («буржуазным», как она сказала бы в своих ранних работах) представлениям об искусстве, в ее критике оригинальности в искусстве есть оттенок левого радикализма, близкий теоретическим дебатам по вопросам искусства в советской России первого десятилетия после революции. Очевидно, что частые ссылки на советский авангард в ее работах — не просто дань моде. Одну из книг Краусс — «Пути современной скульптуры» — открывает анализ нескольких символических эпизодов из фильма Сергея Эйзенштейна «Октябрь», другой характерный пример — восторженное описание в той книге «материального искусства» Татлина. В этой связи необходимо еще раз отметить, что у Краусс встречаются как филиппики в адрес того, что она называет «идеалистической» истории, так и пози-

---

[73] *Краусс Р.* Указ. соч.

[74] *Хабермас Ю.* Философский дискурс о модерне. М., 2003. С. 177.

[75] Там же.

[76] *Барт Р.* Избранные работы... С. 384.

[77] *Краусс Р.* Указ. соч. С. 49.

тивные высказывания о «действительной, материальной истории», выдающие леворадикальную закваску ее теории искусства[78].

Критика концептуального познания сближает Краусс с «философией жизни». В частности, Вильгельм Дильтей, цитату из которого содержит заключительная часть главы «О Джексоне Поллоке — абстрактно»[79], интересен Краусс как противник позитивизма каузального типа, много размышлявший о методологии гуманитарных наук[80]. Ни одна метафизическая система не может претендовать на абсолютное знание. Ключевые понятие, которыми пользуется Дильтей — это понятия «объяснения» и «понимания», которые противопоставляются друг другу[81]. «Объяснение» скорее относится к области естественных науки и связано с поиском внешней причины события, подведению единичного под общее. Именно против сведения целей гуманитарных наук к поиску причин и следствий выступает Краусс. Впрочем, второе и на этот раз уже «положительное» понятие Дильтея «понимание» также противоречит взглядам Краусс. Ведь понимание основано на выражении, когда внутреннее становится внешним, а Краусс не признает экспрессии и глубины. Понимание в интерпретации Дильтея — повторное переживание того, что уже было кем-то пережито в прошлом, породив определенный артефакт. Для Краусс подобная концепция — не более, чем рецидив психологизма. Как уже было сказано, в философии Дильтея Краусс привлекает другое — независимость методологии гуманитарных наук от концептуального познания; ведь человек, согласно Дильтею, не только познающее, но и волевое существо[82] — отсюда проистекает и теория понимания, основанная на повторном переживании.

Некритическое усвоение Краусс некоторых из этих «конечных выводов» повлияло на формирование догматической, консервативной части ее искусствознание, не всегда подчиняющейся логике художественного произведения.

Мало сказать, что в более поздних произведениях Краусс тема «искусство как агрессия» выдвигается на первый план. Агрессия становится главным «методологическим приемом» Краусс. Как известно, согласно Батаю, искусство рождается из стремления уничтожить наличную реаль-

---

[78] *Краусс Р.* Указ. соч. С. 14.

[79] Там же. С. 243.

[80] *Реале Дж., Антисери Д.* Западная философия от истоков до наших дней. Т. 4. От романтизма до наших дней / Пер. С. Мальцевой. СПб., 1997. С. 290.

[81] *Каган М. С.* Философия культуры. СПб., 1996. С. 292.

[82] *Реале Дж., Антисери Д.* Указ. соч. С. 288.

ность, поэтому первые художественные импульсы приводили к уродованию собственного тела. Таким образом, Батай интерпретировал многочисленные, оставшиеся нам в наследство от верхнего палеолита, отпечатки рук с утраченными пальцами[83]. Свои взгляды Батай изложил в эссе «Жертвенное уродование и отрезанное ухо Ван Гога»[84]. Искусство, по Батаю, возникает из отказа человека от собственной формы, из мученичества и самоистязания. Акт отрезания Ван Гогом собственного уха может рассматриваться с этой точки зрения как художественный жест и точное определение искусству. «Искусство... режет по живому, — писал Теодор Адорно, — чтобы помочь ему обрести язык, заговорить, после чего живое окончательно умолкает»[85]. Подобно тому, как Адорно считал прокрустово ложе моделью формообразования в искусстве, а Жорж Батай — Минотавра, а не Нарцисса символом искусства, «письмо» (в том числе и искусство) для Розалинд Краусс является «мясорубкой» смысла и субъекта, квинтэссенцией агрессии, подчиняющейся логике увечья и самоистязания[86]. Письмо означает разделение («режет по живому») смысла на внутренний и внешний, расщепление формы и содержания, потеря субъектом собственной идентичности.

Теория искусства Краусс носит «катастрофический» характер и подчиняется скорее негативной логике — логике отрицания классического искусствознания и сформировавшихся в рамках модернизма стереотипов. Работы Краусс — это, если угодно, руины искусствознания. Как указывает Деррида, «контуры и рисунок лучше видны, когда содержание, то есть живая энергия смысла, нейтрализованы. Это подобно архитектуре мертвого или пораженного города, сведенной к своему остову какой-нибудь природной или искусственной катастрофой»[87]. Искусствознание Краусс напоминает этот город «с привидениями смысла и культуры».

Портрет американского скульптора-минималиста Сола Левитта, созданный Краусс в главе «Левит и прогресс» «Подлинности авангарда...», можно считать автопортретом Краусс. К ее теоретическим работам можно отнести слова, сказанные ею самой о поколении Левитта, считавшим лицемерную рациональность врагом искусства: «В качестве способа выражения это поколение избрало каменное выражение лица, неподвижный

[83] *Bois Y.-A., Krauss R. E.* Formless. A User's Guide. New York, 1997. P. 150–151.
[84] *Краусс Р.* Указ. соч. С. 87.
[85] *Адорно Т. В.* Эстетическая теория / Пер. А. В. Дранова. М., 2001. С. 212.
[86] *Bois Y.-A., Krauss R. E.* Op. cit. P. 151.
[87] *Деррида Ж.* Письмо и различие / Пер. Д. Ю. Кралечкина. М., 2000. С. 12.

взгляд, монотонный повторяющийся речитатив»[88]. Позитивная или догматическая часть программы Краусс, ее претензии на объективную научность и рациональность, ее «младоконсерватизм» — не более чем пародия на классическое искусствознание, это «каменное лицо» и «монотонный повторяющийся речитатив», за которыми скрывается критическая или леворадикальная сторона ее учения. Но именно «сторона», а не сущность, поскольку штампы младоконсерватизма неотделимы в ее работах от их взрывного потенциала. Это типично и для постмодернизма в целом, наиболее удачные тексты которого относятся к области деконструкции, не дающей позитивной программы.

2. Что такое современная скульптура? (Размышления о книге Р. Краусс «Пути современной скульптуры»)

Ранняя работа Розалинд Краусс «Пути современной скульптуры» (1977) принадлежит к числу наиболее важных и влиятельных трудов о скульптуре XX века. В данной книге мы искали ответа на вопрос, почему именно скульптура (наряду с архитектурой и кинематографом) становится ведущим видом искусства в XX в., или, говоря другими словами, как определить логику развития европейской культуры, препятствовавшую воплощению неких основополагающих свойств скульптуры в «классические периоды» ее истории, и, напротив, обеспечившую реализацию этих свойств в XX в. Книга Р. Краусс может расцениваться как один из самых красноречивых документов в истории осмысления этой проблематики не только в силу своего высокого теоретического уровня, но и потому, что одновременно она является частью истории современного искусства, а именно американского искусства 1960–1970-х гг. Об этом, прежде всего, свидетельствует доминирующий в ней пафос отрицания, некая негативная энергия, направленная как против собственных предшественников в области теории искусства, так и против искусства, оппозиционного, по мнению Краусс, американскому минимализму. Сразу же следует сказать, что рассуждения Краусс часто носят догматический характер, страдая от излишнего схематизма: по сути, художники делятся на «своих» (Роден, Дюшан, Бранкузи, Пикассо, Роберт Смитсон и др.) и «чужих» (например, Боччони, Габо, Мур, Хэпуорт), т. е. на представителей враждебного «идеализма» и некоего мифического постмодернистского «материализма», принципы которого отстаивает Краусс. Однако, несмотря на то, что Краусс при-

[88] *Краусс Р.* Указ. соч. С. 259.

держивается этой своеобразно понятой «реалистической» точки зрения, ее позиция не противоречит официальной западной риторики об искусстве эпохи холодной войны. (Близкая анархизму, точка зрения Краусс обладает рядом «аффирмативных» свойств, хотя и недостаточно четко идеологически маркирована.) Тем не менее указанные, а также многие другие недостатки этой книги не должны отвлечь наше внимание от тех глубоких интуиций, «вербализации» которых она посвящена. На наш взгляд, объяснение этих интуиций способно привести нас к подлинному пониманию особенностей скульптуры XX в., а также современной культуры в целом.

Обратимся вначале к «критической» части работы Краусс и кратко перечислим те подходы к скульптуре в частности и изобразительному искусству в целом, которые Краусс отрицает. Прежде всего, Краусс отвергает все «нарративные» способы производства смысла в произведениях искусства, включение последних в большие повествования (с завязкой, кульминацией и финалом, т. е. развитием), что, при последовательной реализации данной методологической установки, привело бы к полному исчезновению интерпретации и научного анализа произведений искусства как таковых. В действительности, книга Краусс сама носит «нарративный» характер, представляя нам вначале «предтеч» (Роден), а затем и основных представителей «материального» понимания скульптуры, главным образом Дюшана и Бранкузи, «вторым пришествием» которых и являются современные Краусс минималисты и художники лэнд-арта. Анализ Краусс никак нельзя признать имманентным, она рассматривает скульптуру с помощью иного дискурса — постмодернистской философии. Но игнорируя законы собственного «повествования» как предмет рефлексии, Краусс пытается опровергнуть основные интерпретации современной скульптуры, предшествовавшие постмодернизму. Это и формалистическое понимание скульптуры как некоего оптического миража, дематериализованного целого (Энтони Каро) или, напротив, развивающегося по неким «вечным» законам «верности материалу» организма, обладающего внутренним единством, сердцевиной и отражающим эту сердцевину «фасадом» (Ганс Арп, Генри Мур и др.). Это экспрессионистическая (или психологическая) концепция скульптуры как двойника ее создателя, высмеянная в свое время Рене Магриттом на примере кондитера, якобы инвестирующего в свои булочки и кексы собственные мысли и эмоции. Примером подобного рода фальшивого искусства для Краусс, конечно, является скульптура американского абстрактного экспрессионизма. Критикует Краусс и научный, рационалистический подход к скульптуре, реализованный в творчестве футуристов и конструктивистов, когда некая прозрачная идеальная модель полностью господствует

над материей, просвечивает ее как рентген, не оставляя не подвластных разуму «островков свободы».

Прежде чем приступить к рассмотрению собственной теории Краусс, которую можно определить как «реалистическую», поскольку ее ключевыми понятиями стали «реальное время» и «реальное пространство», нам хотелось бы сделать некоторые вводные замечания, проясняющие наше видение проблемы.

Современная скульптура, по нашему мнению, располагается в некоем промежуточном пространстве между искусством и реальностью. Превращаясь в «искусство объекта», она сливается с профанной предметностью, становится вещью, артефактом парадоксальным образом чтобы доказать, что она не может быть просто артефактом, что искусство — это концепция и интерпретация, а не материальный объект. Кризис формы, ее капитуляция перед контекстом, идеологией, интерпретацией — главная проблема теории современного искусства. Форма, художественный образ в XX в. прячутся за кажущейся безапелляционной материальностью с одной стороны и не менее навязчивой безличной концептуальностью — с другой. Искусство как гармония этих двух начал предстает как недостижимый идеал: по словам Теодора Адорно, перед лицом преобладания реальности искусство уже не вправе рассчитывать на трансформацию ужасного в форму[89].

Важнейшим следствием этого пограничного положения современного искусства является его стремление избавиться от *иллюзионизма* — отсюда ведущая роль скульптуры как телесного, трехмерного искусства. Дональд Джадд, объясняя обращение минималистов к скульптурной проблематике или «искусству объекта» указывал, что живопись в любой ее форме не может избежать иллюзионизма, поскольку «все, что находится на поверхности имеет за собой пространство»[90]. Иллюзионизм — конечная цель живописи как искусства: «все, что угодно, будучи помещенным *в* прямоугольнике и *на* плоскости, наводит на мысль о чем-то, что *в* и *на* еще чем-то другом...»[91]

Надо ли говорить о том, что идеи Дональда Джадда (как и американского минимализма в целом) настолько близки Краусс, что он может считаться соавтором интересующей нас книги. Так, например, одной из причин отмеченного Краусс отказа Родена от подчинения внешнего внут-

---

[89] *Адорно Т. В.* Эстетическая теория. С. 77.

[90] *Диди-Юберман Ж.* То, что мы видим, то, что смотрит на нас / Пер. А. В. Шестакова. СПб., 2001. С. 29.

[91] Там же. С. 30.

реннему и полной концентрации на поверхности скульптуры (проблема фактуры) является разочарование в иллюзионизме как цели искусства. И здесь проведенная Краусс параллель с феноменологией Гуссерля не кажется надуманной[92]. По сути, Роден порывает с метафизическими претензиями или двоемирием скульптуры, когда ее «нутро» представляется вместилищем истины, а ее внешний облик — овеществлением, материализацией этой истины вовне. Роден скептически настроен по отношению к этой воображаемой гармонии идеи и материи, делающей скульптуру средством «монументальной пропаганды». Он переводит скульптуру в новый режим «утраты середины», в котором она предстает перед нами «состоящей-в-наличии». Это понятие Хайдеггера тем более уместно в данном контексте, что оно подразумевает сближение искусства и техники как двух форм «непотаенного». Эту «техническую» подоплеку нельзя не заметить в работах Краусс несмотря на все ее антисциентистские филиппики, сближающие технику и буржуазный рационализм. Ведь сущность техники нельзя свести лишь к рационалистической идеологии (воплощением которой в искусстве Краусс считает конструктивизм). Именно техника, беспощадную борьбу с которой Краусс ведет с первых страниц своей книги на примере анализа символического значения эрмитажных часов «Павлин» в фильме Эйзенштейна «Октябрь», во многом удовлетворяет требованиям, предъявляемым американским теоретиком к идеальной скульптуре. Именно техническое устройство, будучи искусственным объектом, в то же время не может быть проекцией внутреннего мира своего творца, счастливо избегая психологизации и вчувствования, являясь удачным примером искомого Дюшаном отчуждения автора от своего произведения. Но главное заключается как раз в отмеченном Хайдеггером признаке техники как состоящей-в-наличии.

Краусс видит сущность современной скульптуры в ее открытости по отношению к окружающему миру. Отказ от *иллюзии* иного мира, означает, по ее мнению, открытость по отношению к пространству и времени мира реального. Эти интуиции Краусс перекликаются с мыслями Хайдеггера, высказанными им в известной статье «Искусство и пространство», посвященной проблемам скульптуры. Уже один внимательный взгляд на собственное существо скульптуры, говорит в этой работе Хайдеггер, заставляет догадываться, что истина как непотаенность бытия не обязательно привязана к телесному воплощению[93]. Ключевыми для Хай-

[92] *Krauss R. E.* Passages in Modern Sculpture. London, 1977. P. 28.

[93] *Хайдеггер М.* Искусство и пространство // Хайдеггер М. Время и бытие / Пер. В. В. Бибихина. М., 1993. С. 316.

деггера становятся понятия пространства (простора) и места (пустоты). Немецкий философ заставляет нас по-новому взглянуть на проблему пустоты, которая, с его точки зрения, сродни собственному существу места, а потому есть вовсе не отсутствие, а про-изведение[94]. Понятие пустоты содержит в себе глагол «впускать». Здесь вспоминается изречение Фомы Аквинского — «Чтобы Бог сумел войти в мою душу, я должен освободить ее», которое приводит не кто иной, как Вальтер Гропиус, рассуждая о пустоте как необходимом состоянии перед творческой работой[95]. Современная скульптура, на наш взгляд, и играет роль этой «пустоты, способной вместить Бога». Скульптура, как магнит, втягивает в себя окружающее пространство; знаменитые не-места (non-sites) Роберта Смитсона — фотографии временно установленных в природном ландшафте зеркал — лишь высшая точка развития этой тенденции. При этом не следует (вслед за формалистами конца XIX в.) говорить об «овладении пространством», его гуманизации. В. П. Головин справедливо отмечает, что, если в эпоху барокко объем вторгался в пространственную среду, то в современном искусстве происходит обратное: «Скульптурные формы испытывают “давление” пространства и под действием его сжимаются, дематериализуются (например, в работах Джакометти), либо *впускают* (курсив наш. — *А. Р.*) пространство в себя, уступают ему часть объема»[96].

Розалинд Краусс говорит о преобразовании скульптуры из статического и идеального вида искусства во временной и материальный[97]. Благодаря игре отражений на отполированной поверхности скульптур Бранкузи, искусство становится продуктом той части эмпирической реальности, в которой оно экспонируется. Яйцевидные формы в таких работах Бранкузи как «Начало мира» и «Спящая муза», хотя и не повторяют какие-либо геометрические фигуры, не могут быть признаны также и уникальными, являясь своего рода природными рэди-мэйдами. Как целостные, неделимые и непроницаемые объекты они не поддаются композиционному анализу: у них нет структуры, наделяющей материю интеллигибильностью. Непрозрачность скульптур Бранкузи, игра отражений на их поверхности разрушает возможность построения композиции «изнутри наружу», предполагающей существование некоего смыслообразу-

[94] *Хайдеггер М.* Искусство и пространство. С. 315.

[95] *Гропиус В.* Границы архитектуры / Пер. А. С. Пинскер, В. Р. Аронова, В. Г. Калиша. М., 1971. С. 94.

[96] *Головин В. П.* От амулета до монумента: Книга об умении видеть и понимать скульптуру. М., 1999. С. 48.

[97] *Krauss R. E.* Passages in Modern Sculpture. P. 282–283.

ющего центра, которому подчиняется периферия[98]. Это новое понимание скульптуры, соответствующее взглядам боровшегося с «европейской» композицией Дональда Джадда, для Розалинд Краусс — следствие новой антропологии. Любопытно проследить, как анархистское по своей сути стремление Краусс уничтожить тоталитарную замкнутость и самодостаточность скульптуры трансформируется в некую напоминающую политически ангажированный русский авангард 1920-х гг. «философию коллективизма». Выстраиваются цепочки: внутреннее-частное-иллюзионистическое и внешнее-публичное-буквальное. Хотя многие страницы книги Краусс посвящены теме «сопротивления смыслу», ее автор делает вывод о том, что минималисты (а следовательно, надо думать, и сама Краусс) отрицают лишь внутренний, частный (индивидуальный) источник смысла, а не сам смысл[99].

Согласно Краусс, «Я» не существует до и вне опыта. «Я» — это всегда конкретное мгновение, определенная ситуация, это гладко отшлифованная поверхность скульптур Бранкузи, на которой отражается окружающая их вечно меняющаяся действительность. В связи с этой «теорией отражения» можно вспомнить слова любимого философа Краусс Мориса Мерло-Понти: «Истина не “живет” лишь во “внутреннем человеке” или, точнее, нет никакого внутреннего человека, человек живет в мире, и именно в мире он себя познает. <...> Восприятие не есть знание о мире, это даже не акт, не обдуманное занятие позиции, восприятие — это основа, на которой развертываются все наши акты и оно предполагается ими»[100]. Основываясь на собственной интерпретации феноменологии восприятия Мерло-Понти, Краусс говорит об интервенции внешнего мира в наше телесное бытие как главной теме современной скульптуры[101]. Мы доступны самим себе в той же степени, что и другим людям, наши поступки определяются публичной сферой, ее конвенциями, языком, репертуаром эмоций[102]. Краусс пытается включить скульптуру в культурное пространство, различные системы коммуникации, демифологизировать ее, поставить под вопрос ее тоталитарную замкнутость, словно речь идет о некоем авторитарном режиме, который следует вернуть на демократический путь развития, интегрировать в мировое

[98] Ibid. P. 105–106.

[99] Ibid. P. 262.

[100] *Мерло-Понти М.* Феноменология восприятия / Пер. под ред. И. С. Вдовиной, С. Л. Фокина. СПб., 1999. С. 9.

[101] *Krauss R. E.* Passages in Modern Sculpture. P. 280.

[102] Ibid. P. 270.

сообщество. В этом своем аспекте теория искусства Краусс напоминает работы Бориса Гройса, обвинявшего искусство (любое искусство) в тоталитарных притязаниях, в воле к власти. Утопии классического искусства, как и утопии авангарда, полагает Гройс, стремятся стать идеологиями, навязывая нам некую замкнутую, застывшую в своей идеальности «тоталитарную» модель естественного и вечного порядка вещей. Основной пафос Краусс — антирационалистический, поскольку именно разум, «буржуазный рационализм», по всей видимости, ассоциируются у нее с властью.

Краусс не верит в справедливый и рациональный порядок мира: такая вера означала бы, по ее мнению, покорность существующему порядку вещей[103]. Бог — не искусный часовщик, подобный автору эрмитажного «Павлина», в его творении форма и смысл не перетекают плавно друг в друга, вплоть до полной неразличимости. Таким образом, Краусс отвергает шеллингианскую, «органическую» модель смыслообразования и вместе с ней само «пластическое» начало искусства. В современной скульптуре форма зачастую — не более чем маскарадный костюм, никак не связанный с пластикой скрывающегося за ним тела. Почти как на символической стадии развития искусства в теории Гегеля, материя в скульптуре XX в. не поглощается категорией формы, оставаясь таинственной и немой, словно разучившись говорить на языке духа. Современная скульптура лишается пьедестала (в буквальном и переносном смысле), находясь, по удачному выражению Краусс, *вблизи* (alongside) реальности, но не сливаясь с последней[104]. Актуальная скульптура — это уже не виртальное пространство художественной формы, но и не однородное, измеримое «реальное» пространство. На примере анализа «Подвешенного шара» Джакометти — центрального произведения сюрреалистической скульптуры — Краусс показывает, что современная скульптура — это трещина (fissure), черная дыра в континууме реальности[105]. В другой (более поздней и более известной) книге Розалинд Краусс «Подлинность авангарда и другие модернистские мифы» эта мысль была изложена еще более последовательно. В частности, Краусс отмечает, что к середине XX в. скульптура все чаще стала осознаваться как нечто негативное, отрицательное, как пространство отсутствия места, полной его утраты (не-ландшафт, не-комната, не-архитектура)[106]. Это вполне соответствует диа-

---

[103] *Krauss R. E.* Passages in Modern Sculpture. P. 9.

[104] Ibid. P. 118

[105] Ibid. P. 114.

[106] *Краусс Р.* Указ. соч. С. 273–288.

лектике раба и господина в философии Гегеля, логике которой подчиняется современное искусство: «Дух есть эта сила не в качестве того положительного, которое отвращает взоры от негативного <...>, но он является этой силой только тогда, когда он смотрит в лицо негативному, пребывает в нем. Это пребывание и есть та волшебная сила, которая обращает негативное в бытие»[107].

3. Концепция бесформенного Ива-Алена Буа и Розалинд Краусс в контексте теории современного искусства

Раздел посвящен книге известных историков современного искусства Ива-Алена Буа и Розалинд Краусс «Бесформенное. Руководство для пользователя»[108] (1997), в которой понятие бесформенное исследуется в том его значении, которое было впервые сформулировано французским философом Жоржем Батаем в конце 20-х годов в статье для журнала «Документы». Для Батая категория бесформенного противостоит извечному свойству человека наделять смыслом или «навязывать смысл» явлениям окружающего мира. Бесформенное связано с представлениями Батая о неоднородности или «гетерогенности» материи («природа порождает только монстров»), которая не подчиняется каким бы то ни было универсальным законам, нормам и правилам. Концепция Батая как бы освобождает материю из плена любого рода философских доктрин и классификаций.

Более того, по словам Ива-Алена Буа, «операция бесформенного» направлена против «единства смысла», против «метафоры, фигуры, темы, морфологии, значения» (всего того, что, нарушая самодостаточность материи, вызывает ассоциативные ряды, что-то напоминает, и, следовательно, говорит о принадлежности к миру человека), то есть в конечном счете против антропоцентрического взгляда на мир[109]. По мнению Буа и Краусс, «бесформенное» является знаковой для современного искусства категорией, отражающей стремление к независимости от власти семантики или «содержания» в искусстве. Так же как Теодор Адорно призывал интерпретировать «темноту абсурда» в современном искусстве «именно как темноту, а не подменять ее ясностью и светом смысла»[110], Р. Краусс

[107] *Гегель Г. В. Ф.* Феноменология духа / Пер. Г. Шпета. СПб., 1992. С. 17.
[108] *Bois Y.-A., Krauss R.* Op. cit.
[109] Ibid. P. 79.
[110] *Адорно Т. В.* Эстетическая теория. С. 43.

и И.-А. Буа рассматривают категорию бесформенного скорее как процесс «ускользания от смысла», чем как застывшее понятие.

Для Жоржа Батая искусство — это недоступная неизвестность, «ускользающая из объятий знаний Альбертина»[111]. Рассудок, связанный с действием, приводит неизвестные элементы к известному. Но вожделение, поэзия, смех непрестанно подталкивают жизнь в противоположном направлении, ибо идут от известного к неизвестному. Природа рассудка требует, чтобы слепое пятно в нем имело больший смысл, чем сам рассудок[112]. «Мир безумен в своей глубине, безумен, так сказать, без всякого умысла»[113]. Незнание есть цель, согласно Батаю, а знание — средство. Человек должен признать незнаемое. Бессмыслие есть завершение всякого возможного смысла. Я-которое-умирает воспринимает окружающее как пустоту, а себя как вызов этой пустоте.

Эстетика Жоржа Батая приобретает особую актуальность и в контексте критики формалистического искусствознания. Буа и Краусс отмечают, что история искусствознания XX века представляет собой попытку дезавуировать, «приручить», тематизировать категорию бесформенного, например, в рамках формализма К. Гринберга — до недавнего времени господствовавшей версии модернизма, критике которого во многом и посвящена книга Буа и Краусс.

Истоки формалистической традиции, по мнению французского искусствоведа Франсуазы Кашен, восходят к Шарлю Бодлеру и Эмилю Золя[114]. Для последнего, например, изображенные в картине Эдуарда Мане «Олимпия» предметы являются всего лишь «предлогом для анализа» (решения формальных задач): «Вам нужна была обнаженная женщина, и вы выбрали Олимпию, первую встречную; вам нужны были светлые, сверкающие цветные пятна, и вы взяли букет; вам нужны были черные пятна, и вы поместили в углу негритянку и кошку»[115]. Согласно классификации Франсуазы Кашен, интерпретация Жоржем Батаем творчества Мане также относится к категории формализма. Экзистенциальная философия часто рассматривалась в качестве теоретического обоснования формализма и абстрактного искусства. Ив-Ален Буа и Розалинд Краусс в рассматриваемойнами книге показали несостоятельность подобной точки зрения. «Отчуждение» Мане, согласно Батаю, не является

[111] *Батай Ж.* Внутренний опыт / Пер. С. Л. Фокина. СПб., 1997. С. 256.
[112] Там же. С. 206.
[113] Там же. С. 285.
[114] *Bois Y.-A., Krauss R.* Op. cit. P. 13.
[115] *Золя* Э. Соч. М., 1966. Т. 24. С. 216.

бегством в «башню из слоновой кости». В действительности Мане занимает активную, «атакующую» позицию, поскольку для Батая «отказ от сообщения — более сильный способ сообщения»[116]. Недостатком известной книги А. Мальро о Мане, по мнению Батая, является то, что в ней не удалось разделить равнодушие к сюжету импрессионистов и отчуждение Мане. Цель искусства Мане — обманывать ожидания и «смешивать карты». «Безусловно, Мане в “Казни императора Максимилиана” соблюдал точность в передаче деталей, но сама по себе эта тщательность имеет негативный характер — картина становится отрицанием живописной риторики, отрицанием живописи, которая что-то выражает...» (Батай)[117]. Творчеству Мане чужд и «серый мир натурализма» (не случайно, картина не понравилась Курбе) и условность академического искусства. «Мане наделяет картину не смыслом, но тем, что выходит за пределы смысла, что важнее смысла»[118]. «Современная живопись, хотя в ней нет веры, трогает зрителя именно ее отсутствием».

Несколько слов о структуре книги Буа и Краусс. Она содержит четыре раздела, посвященных исследованию ключевых понятий, связанных с операцией бесформенного: «горизонтальности», «низкого материализма», «пульса» и «энтропии». Эти термины носят условный характер и, по сути, являются метафорами. Целью введения новой системы понятий, которую предлагают Буа и Краусс, является отказ от более общих, с их точки зрения, искусствоведческих категорий — формы, содержания, стиля, темы и творчества (как единства всех созданных художником произведений).

Первая метафора, к которой обращаются авторы книги, — «низкий материализм» (термин Батая, связанный с его концепцией материи), во многих отношениях является синонимом понятия нонселекции Д. Фоксмы. Прежде всего следует отметить, что концепция «низкого материализма» не предполагает простой «реабилитации материи», хотя включение «низкого» («материального») в контекст искусства и является неотъемлемой частью модернистских стратегий. Низкий материализм Батая утверждает невозможность преодоления дуализма высокого и низкого, духовного и животного посредством введения какой-либо третьей категории, объединяющей дух и материю. Примером «низкого материализма» в искусстве являются неструктурированные, лишенные композиции поверхности «черных картин» Р. Раушенберга, творчество П. Манзони и А. Бурри.

[116] *Батай Ж.* Указ. соч. С. 99.

[117] Цит. по: *Милле К.* Современное искусство Франции. Минск, 1995. С. 330–331.

[118] *Bois Y.-A., Krauss R.* Op. cit. P. 21.

Используя понятие «низкий материализм», авторы книги полемизируют с теми теоретиками современного искусства, которые пытаются интерпретировать модернизм или авангард в терминах прогресса или рациональности. Когда Альберто Бурри сжигает пластмассу — материал реконструкции послевоенной Европы, так называемый «материал будущего», о мифологии которого писали Ролан Барт и Жан Бодрийяр, он выступает против прогресса на стороне бесформенного.

Концепция «низкого материализма» также связана с критикой теории чистой оптичности Гринберга. Р. Краусс рассматривает развитие модернистского искусства как процесс эволюции визуальной формы в сторону чистой идеи[119], т. е. как борьбу с телесностью, о которой писал еще Кандинский. В полемике с натурализмом модернисты стремились уничтожить объект, утверждая, что ничего кроме «чистого зрения», кроме «я вижу» не существует. Искусство как чистая визуальность в интерпретации Гринберга и других теоретиков модернизма отрицает реальное, дискретное пространство мира, в котором предметы сохраняют свою независимость, свою телесность и трехмерность.

В этом контексте творчество Поллока является, пожалуй, самым ярким примером «низкого материализма» и «операции бесформенного» в данной книге. Картины Поллока, которые К. Гринберг сравнивал с византийскими мозаиками и называл «оптическими миражами», в интерпретации Р. Краусс уже не являются «эталоном» чистой визуальности[120]. Опираясь на работы З. Фрейда, а также исследования Эрвина Штрауса, посвященные выявлению различий между зрением животного и человека, Розалинд Краусс отмечает, что после перехода к прямохождению зрение перестает быть «продолжением осязания»: между зрителем и объектом наблюдения появляется дистанция, зрение «отделяется» от тела и становится «формой сублимации»[121]. Все специфически «человеческие» формы зрения — незаинтересованное эстетическое созерцание, научное рассмотрение (как и теория «чистой оптичности») предполагают наличие этой дистанции, расстояния между наблюдателем и объектом. Поллок отказывается от догмы «чистой визуальности», разбрызгивая краску по поверхности холста, сделав гравитацию соавтором своих работ. Таким образом, американский художник делегирует часть авторских функций самой материи, и его искусство перестает быть «формой сублимации», «вызовом Земле и грязи».

---

[119] *Bois Y.-A., Krauss R.* Op. cit. P. 75–76.

[120] Ibid. P. 123–124.

[121] Ibid. P. 90–91.

«Горизонтальность» является вторым ключевым понятием в данной книге. Это связанное с критикой теории гештальта понятие как бы раскрывает сущность бесформенного как операции превращающей высокое в низкое. (Согласно Батаю, гений скорее принижает, чем возвышает.) Понятие горизонтальности рассматривается на примере творчества Поллока. В этом контексте особый смысл приобретает горизонтальная ориентация холстов Поллока (художник расстилал их на полу).

Согласно гештальтпсихологии, для возникновения гештальта, «правильной формы», объект созерцания должен располагаться в плоскости, параллельной человеческому телу. Так, например, вертикальная ориентация станкового произведения (прикрепленного к стене или мольберту) соответствует вертикальному положению тела зрителя. Работавший с расположенными на полу холстами Поллок, по мнению Р. Краусс, выступает против «формы» (как вертикально ориентированного гештальта) и против «культуры» во имя бессознательного[122]. «Визуальному» или «вертикальному» измерению, в котором целостной форме соответствует целостная, единая картина мира и цельный человек, Поллок противопоставляет «горизонтальное» или «материальное» измерение, связанное с бессознательным.

Задолго до Краусс и Буа категорию горизонтальности в искусстве исследовал американский теоретик искусства Лео Стейнберг. Все три измерения «классического» или «ренессансного» пространства линейной перспективы, по его мнению, подчиняются одной аксиоме, пережившей самые радикальные стилистические изменения в западном искусстве, включая кубизм и абстракционизм. Живописный план в западной традиции всегда корреспондирует со стоящей человеческой фигурой[123]. Верх картины соответствует той части пространства, где находится наша, «высоко поднятая» голова; нижний край картины тяготеет к нашим ступням. Это обстоятельство неразрывно связано с тем фактом, что даже коллажи Пикассо отсылают к неким зрительным данным, к когда-то виденному. Картина традиционно обращалась к природному миру и имела дело со зрительными впечатлениями, полученными стоящим человеком. Вертикальность, таким образом, оставалась неотъемлемой чертой западной живописи от Ренессанса до Ротко и де Кунинга. Не являются исключениями здесь и разбрызгивающие или заливающие краску Поллок и Луис. Поллок действительно располагал свои хосты на полу, но это было лишь

[122] Ibid. P. 94–97.

[123] *Steinberg L.* The flatbed picture plane // Art in Theory. 1900–1990 / Ed. by Ch. Harrison, P. Wood. Oxford, 1993. P. 949.

первой стадией работы над картиной. Затем Поллок приводил картину в вертикальное положение и только тогда завершал ее. Поллок, полагает Стейнберг, все еще воспринимал картину как мир, противостоящий собственному телу (здесь у Стейнберга отчетливо заявляет о себе отход не только от гештальтпсихологии, но и от феноменологии, что было довольно радикальным жестом для конца 1960-х — начала 1970-х гг. — времени написания рассматриваемого нами текста Стейнберга). В этом смысле Поллок остается художником природы, и не случайно, что его «живопись действия» напоминает заросли или вызывает какие-либо иные природные ассоциации.

Согласно концепции Стейнберга, ситуация изменилась около 1950 года, благодаря творчеству Раушенберга и Дюбюффе. Хотя мы по-прежнему можем повесить их картины, подобно тому как мы можем прикрепить к стене архитектурный план, карту или подкову, они уже не симулируют прозрачное вертикальное поле, а, напротив, вызывают образы непрозрачных твердых поверхностей (стола, пола и т. д.), образы любых поверхностей, способных воспринимать, запечатлевать и хранить информацию[124]. Стейнберг охотно прибегает к «компьютерным», сциентистским метафорам, заявляя, что живописная плоскость в настоящее время является аналогом не визуального опыта, а «операционных процессов»[125]. Плоскость становится символом человеческого сознания, беспрерывно трансформирующего данные окружающей действительности, проекционным экраном, которому доступно все, что доступно человеческой мысли[126]. Стейнберг подчеркивает, что в его работе речь идет не о размещении произведений в физическом пространстве: ведь и повествовательную картину можно превратить в мозаичный пол, а напольный ковер повесить на стену. Речь идет о психическом или ментальном измерении образа, отражающем общую переориентацию искусства с природы на культуру. Конечно, перемены такого масштаба не происходят мгновенно и лишь по воле одного художника. У Раушенберга и Дюбюффе были предшественники. Стейнберг вспоминает синтетический кубизм, коллажи Швиттерса, «Пирс и океан» Мондриана, но, прежде всего, разумеется, Дюшана. Однако в Нью-Йорке честь открытия горизонтального измерения для искусства принадлежит именно Раушенбергу. Его «Белая живопись с номерами» (1949) представляет собой меандр линий и цифр, который невозможно истолковать как «нечто иное»; это рабочая поверхность, которая противится аллегоричес-

---

[124] *Steinberg L.* Op. cit. P. 949–950.
[125] Ibid. P. 950.
[126] Ibid. P. 951.

кой интерпретации, противится смыслу как таковому. В конечном счете, эта картина, в которой нельзя видеть некий тайный шифр, удостоверяет свою же собственную непрозрачную поверхность[127]. (Позицию Раушенберга (в редакции Стейнберга) можно назвать постмодернистским буквализмом.) Когда Раушенберг стирает рисунок де Кунинга и выставляет его как «Рисунок Виллема де Кунинга, стертый Робертом Раушенбергом», это было не только многозначным психологическим жестом. Эта работа меняет угол восприятия произведения искусства, предлагая зрителю (вместо «пространства мира» де Кунинга) образ, стертый за рабочим столом, то есть в горизонтальной плоскости. При этом Стейнберг акцентирует внимание на материальном характере этой новой горизонтальности. По его мнению, произведения Раушенберга отсылают к горизонталям, «по которым и на которых мы ходим, сидим, работаем и спим»[128]. Так, например, работая над своей знаменитой «Кроватью», Раушенберг взял собственную постель, размазал краску по подушке и покрывалу, а затем прикрепил ее к стене, то есть привел ее в вертикальное положение. Но и в вертикальном состоянии постель продолжает напоминать, по словам Стейнберга, горизонтальное пространство жизни, где мы мечтаем, размышляем, где зарождается новая жизнь. Горизонтальность «Кровати» говорит о делании, так же как вертикальность ренессансного пространства говорит о видении[129]. В целом Стейнберг делит современное искусство на визуальное (Поллок, Луис, Франкенталер) и «сделанное человеком» («man-made»): Нолэнд, Стелла, Келли Эллсуорт. Симпатии Стейнберга, конечно, принадлежат последнему типу искусства. Он пишет о патетической человечности картин Дюбюффе, содержащих «сделанные человеком» граффити, природу которых, с одной стороны, определяет та материальная поверхность, которая является их основой, а с другой — тот эмоциональный накал, который вызвал их к жизни.

Стейнберг указывает, что в шелкографиях Раушенберга образы сталкиваются и перекрывают друг друга, создавая своего рода визуальный шум. Концепцию шума (как и теорию сопротивляющегося смыслу «постмодернистского буквализма») мы тоже считаем консервативной концепцией. Вместе с тем Стейнберг подчеркивает, что картина в современном искусстве (к примеру, у Уорхола) понимается как образ образа. Американский теоретик считает важным отметить, что современный человек получает информацию (о погоде, например) не непосредственно, зрительным

[127] Ibid. P. 950.
[128] Ibid. P. 951.
[129] Ibid. P. 952.

9 Зак. 4294

путем, а с помощью электронных медиа. Поэтому, концепция Стейнберга не предусматривает прямой, неопосредованной презентации «пространства мира». Но при этом принципиальным моментом остается то, что *любой опыт* признается возможным предметом репрезентации в искусстве[130]. Для Стейнберга художник является художником во всей полноте его человеческих интересов. Это никак не согласуется с консервативной философией, которую мы определяем как идеологию замкнутости, и противоречит в том числе и концепции «постмодернистского буквализма», которую развивает тот же Стейнберг. Поэтому, несмотря на материальные коннотации введенного Стейнбергом понятия горизонтальности (сближающие последнего с авторами книги «Бесформенное. Руководство для пользователя», горизонтальность Стейнберга — это гораздо более «открытое понятие», чем горизонтальность Буа и Краусс, фактически синонимичное человеческому сознанию. Его сверхзадачей было освобождения искусства из плена чистой визуальности и эстетического идеализма. Однако позиция Стейнберга отличается двойственностью. Как было сказано выше, у него присутствуют и элементы консерватизма, черты новой «постмодернистской» философии замкнутости, которая отрицает фундаментальный аллегоризм художественного мышления и отказывается видеть, к примеру, в «Белой живописи с номерами» Раушенберга любые «потусторонние смыслы», нарушающие самодостаточность ее непрозрачной поверхности.

Следующая, третья категория книги Буа и Краусс — пульс — связана с проблемой времени, а также с темой телесности. По мнению И.-А. Буа, модернисты, следуя еще теории Лессинга о пространственных и временных искусствах, стремились исключить временное измерение из искусства[131]. Согласно Батаю, искусство отрицает время, оно «созидает мир по образу и подобию живущего в образе проекта человека, оно отражает этот образ во всех своих формах»[132]. Проект, по Батаю, — это дело рук раба, это труд того, кто плодами своего труда не пользуется. Гармония становится средствомеализовать проект, обрести спокойствие, устранить нетерпение желания. «Гармония, как и проект, отметает время прочь; ее принцип в повторении [...] Идеал гармонии — это архитектура или скульптура, где гармония застывает в неподвижности, обеспечивая жизнь мотивам, сущность которых заключается в уничтожении времени»[133].

[130] *Steinberg L.* Op. cit. P. 953.
[131] *Bois Y.-A., Krauss R.* Op. cit. P. 32.
[132] *Батай Ж.* Указ. соч. С. 110.
[133] Там же. С. 110–111.

Краусс и Буа считают необходимым освободить искусства из плена гармонии, сделав проблемы желания и времени центральными проблемами современного искусства.

В интерпретации Р. Краусс видеоработа Джеймса Коулмена «Бокс» (1977) является не репрезентацией конкретного события, а проекцией нервной системы зрителя. Короткие фрагменты боксерского матча чередуются с периодами, когда изображение исчезает, и экран гаснет. Это чередование светлого и темного экранов, боксерские удары создают определенный ритм, который апеллирует уже не к сознанию зрителя, а к его биоритму, пульсациям его тела. Таким образом, тело зрителя становится частью произведения искусства[134].

В 1970-е годы известный английский критик и эстетик Питер Фуллер назвал живопись имитацией соматических процессов, рассматривая это определение в качестве залога независимости искусства от идеологии[135]. Но свою теорию он рассматривал на примере творчества Джексона Поллока и художников «школы Лондона» (Фрейда, Коссоффа), а не концептуального искусства.

В ранних видеоперформансах Брюса Наумена 60-х годов вращающийся торс начинает напоминать пульсирующие органы человеческого тела (бьющееся сердце, сокращающееся и расширяющееся легкое)[136]. Напомнить сознанию о жизни тела — главная тема творчества французской художницы Лижии Кларк, объекты которой, провоцируя ассоциации с телесными органами, вызывают ощущение удушья и тошноты[137].

Четвертой ключевой категорией в книге Буа и Краусс является категория энтропии. Энтропия (рост беспорядка в системе) является одним из следствий отказа от антропоцентрического взгляда на мир, о котором много писали авторы этой книги, когда окружающий мир перестает быть для человека зеркалом, проекцией его монолитного воображаемого «я», нарциссическим образом[138]. В новом мире нет верхнего и нижнего, правого и левого, центра и периферии, коммуникация оказывается невозможной, субъект растворяется в этом недифференцированном пространстве, которое не подчиняется каким-либо системам координат. Подобное состояние дел символизируют вкопанные в землю корнями вверх деревья американского художника-концептуалиста Роберта Смитсона.

---

[134] *Bois Y.-A., Krauss R.* Op. cit. P. 161–164.

[135] *Fuller P.* Beyond the Crisis in Art. London, 1980.

[136] *Bois Y.-A., Krauss R.* Op. cit. P. 135–136.

[137] Ibid. P. 158, 160.

[138] Ibid. P. 169–172.

Другим примером понятия энтропии является работа Брюса Наумена «Пространство под моим железным стулом» (1965). Произведение Наумена представляет собой кубический объем неправильной формы. Овеществляя пространство между предметами (в данном случае «пространство под железным стулом»), превращая это пространство в предмет, Брюс Наумен отменяет дистанцию, расстояние между объектами, отменяет различия между ними, различие как таковое, ту оппозицию значений, которая порождает смысл[139]. В этом отношении, выступая, по словам Розалинд Краусс, во имя смерти или во имя ее синонима — энтропии, Наумен, объект которого невозможно идентифицировать без помощи названия, идет гораздо дальше минималистов, которые все еще выступали под лозунгом формы, объекты которых что-то напоминают (шкафы, гробницы, скамейки, мегалиты)[140]. Более того, Наумен оказывается более радикальным художников, чем представители движения «анти-формы», которые стремились лишь к уничтожению «замкнутой формы» произведения искусства, подвергнув ее разрушительному воздействию природных сил (эрозии, ветра, гравитации). В своем произведении Брюс Наумен, по мнению Р. Краусс, «замораживает» саму возможность смысла: художник создает особый образ мира, в котором остановилось броуновское движение молекул, из которого откачали весь воздух. Говоря словами Батая, объект Наумена — это «хаос, доведенный до отсутствия хаоса (где все пустыня, стужа)».

Авторы книги также приводят примеры искусства не соответствующего категории бесформенного. По мнению Р. Краусс, мир Й. Бойса — это тоталитарная система «на службе смысла», в которой все обречено на оздоровление посредством «социальной скульптуры»[141]. Выступая в роли шамана, «открывающего» форму в хаосе материи, Бойс одушевляет материю, наделяет ее смыслом, что не согласуется с категорией бесформенного. Мифологически-религиозный уклон Бойса чужд Батаю. Искусство Ж. Дюбюффе также не отвечает требованиям концепции бесформенного. По мнению И.-А. Буа, искусство Дюбюффе — это искусство возникновения знакомых образов из хаоса форм, искусство, которое притягивает зрительские мысли и ассоциации. В творчестве Дюбюффе материя не является самодостаточным элементом, она эволюционирует от недифференцированной массы к знакомому образу. Важная роль, которую

---

[139] *Bois Y.-A., Krauss R.* Op. cit. P. 216.

[140] Подробнее об этом «метафорическом» аспекте минимализма см.: *Диди-Юберман Ж.* Указ. соч.

[141] *Bois Y.-A., Krauss R.* Op. cit. P. 146.

играют названия произведений в творчестве Дюбюффе, говорит о принадлежности этого художника логоцентрической традиции.

Демонстрируя радикальный характер концепции бесформенного, Ив-Ален Буа сравнивает ее с так называемым «art informel», направлением в искусстве, главными представителями которого считаются Дюбюффе, Вольс и Фотрие[142]. Несмотря на созвучие терминов «informe» и «informel», искусство Дюбюффе или Вольса, по мнению Буа, не часто пересекается с проблематикой бесформенного Батая[143]. В поисках философского обоснования art informel, указывает Буа, следует обратиться к Сартру, а точнее — к последней главе «Воображаемого. Феноменологической психологии воображения»[144]. В ней Сартр опровергает мнение о том, что художник реализует в своем творчестве идею или образ, которые прежде (т. е. до реализации замысла) существовали у него в воображении[145]. Эта точка зрения заставляет поверить в то, что от воображаемого к реальному существует некий переход. Но, согласно Сартру, это неверно. «Реальное» возникает в ходе работы с материалом — красками, холстом и кистью. Но этот артефакт не является предметом эстетического созерцания. Картину, по Сартру, следует рассматривать как материальную вещь, которую время от времени (благодаря наделенному воображением зрителю) посещает изображенный объект, т. е. «нереальное». Поэтому даже абстрактная картина не воспринимается как «реальный объект». К эстетической сфере, по мнению Сартра, имеют отношение только «нереальные объекты», которые проецируются на холст воображением зрителя. «Art informel» и является таким искусством проекции зрительских ассоциаций, ведущих от бесформенного к узнаваемому образу. Материя сама по себе не играет в этом искусстве главной роли, поэтому это направление и не соответствует бесформенному Батая. Дюбюффе идет от бесформенного к форме, подобно Дега, использовавшему кусочки кокса в качестве моделей для пейзажных композиций, или Леонардо да Винчи, обмолвившемуся однажды, что в высказывании Боттичелли о том, что «достаточно бросить губку, наполненную различными красками, в стену,

[142] Подробнее об «информель» см., например, одноименную статью в книге: Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века. М., 2003. С. 207.

[143] Во французском языке «informel» означает абстрактный, спонтанный или неформальный, неофициальный, «informe» — бесформенный, неотделанный, незавершенный.

[144] *Сартр Ж.-П.* Воображаемое. Феноменологическая психология воображения. СПб., 2002.

[145] *Bois Y.-A., Krauss R.* Op. cit. P. 142–143.

и она оставит на этой стене пятно, где будет виден красивый пейзаж»[146], есть доля истины. Буа и Краусс отказываются от этой «антропологической» точки зрения на материю. Материя для них не является больше лишь отправной точкой механизма репрезентации. Материя, утратившая функцию репрезентации, неспособная служить аллегорией чего бы то ни было — вот, что интересует американских теоретиков.

Однако не все теоретики постмодернизма испытывают аллергию по отношению к понятию аллегории. Крэйг Оуэнс, например, полагал, что весь спектр постмодернистских стратегий можно объяснить с помощью концепции аллегорического мышления[147]. Вслед за Вальтером Беньямином Оуэнс утверждает, что своим возникновением аллегория обязана чувством отчуждения от традиции и желанием преодолеть этот разрыв между прошлым и настоящим[148]. Симптомами возрождения аллегорического мышления в XX веке Оуэнс считает книгу Харольда Блума «Страх влияния», работы Тимоти Кларка, в которых живопись середины XIX века рассматривается как политическая аллегория, историзм постмодернистской архитектуры и, разумеется, творчество Дюшана и Раушенберга. Оуэнс приводит слова литературоведа Нортропа Фрая о том, что подлинная аллегория не «добавляется» к произведению искусства в ходе его интерпретации, а является его структурной составляющей[149]. В аллегорической структуре мы словно читаем один текст через другой, она напоминает палимпсест. И поскольку аллегория предполагает сосуществование как минимум двух фрагментарных текстов, один из которых словно просвечивает, проступает сквозь второй, критика (в том числе и художественная) как переписывание чужого «текста» является аллегорической по определению. Что касается собственно искусства, то здесь Оуэнс отмечает тесную связь аллегорической образности с феноменом апроприации: художник-аллегорист не изобретает, а конфискует и интерпретирует образы. В его руках образ становится чем-то другим; он не пытается восстановить некое первоначальное, утраченное или скрытое значение (аллегория не принадлежит области герменевтики), а, напротив, наделяет образ новым значением[150]. Примером подоб-

[146] Цит. по: *Крючкова В. А.* Символизм в изобразительном искусстве: Франция и Бельгия, 1870–1900. М., 1994. С. 166.

[147] *Owens C.* The allegorical impulse: towards a theory of Postmodernism // Art in Theory. 1900–1990 / Ed. by Ch. Harrison, P. Wood. Oxford, 1993. P. 1056.

[148] Ibid. P. 1052.

[149] Ibid. P. 1053.

[150] Ibid.

ного аллегорического мышления может служить искусство апроприации Шерри Ливайн, Роберта Лонго, Троя Браунтача. В их творчестве образы опустошаются, освобождаются от их прежних значений. Так, в искусстве Браунтача, образы обещают нам смысл и одновременно отсрочивают свое обещание. Они провоцируют наше стремление к прозрачному в смысловом отношении образу и одновременно демонстрируют нам его тщетность[151]. В любом случае образы Браунтача предстают неполными, незавершенными, фрагментарными, требующими расшифровки. Как и Беньямин, Оуэнс сравнивает аллегорию с руиной — лучшей аллегорией аллегории. Диди-Юберман в своей книге «То, что мы видим, то, что смотрит на нас» приводит замечательное высказывание Беньямина по этому поводу: «Завершенность произведению придает прежде всего то, что раскалывает его, превращая в произведение дробное, во фрагмент истинного мира, в обломок символа (Torso eines Symbols)»[152]. Диди-Юберман сетует на то, что французский перевод данного фрагмента не слишком точен, поскольку он не передает созданного Беньямином многозначного образа — образа античного торса, выступающего из груды руин. В связи с этой концепцией аллегории как руины Оуэнс, разумеется, упоминает о лэнд-арте, о таких работах как «Спиральный причал» Роберта Смитсона, которые не только неразрывно связаны с конкретной местностью, но разрушаясь со временем становятся в полном смысле частью природного ландшафта. Эфемерность произведений лэнд-арта, их обреченность на исчезновение позволяет говорить (применительно к фотографиям этих объектов) о возрождении жанра «vanitas» (или «memento mori») в XX веке. Вероятно, Бодлер никогда не осуждал аллегории именно потому, что для него важно было это временное измерение: все «современное искусство» французский поэт понимал как спасение современности для вечности[153].

Другой аллегорической стратегией, по Оуэнсу, является аккумуляция образов в произведениях минималистов согласно принципу Дональда Джадда «одна вещь после другой». Аллегорическое произведение, таким образом, уподобляется математической прогрессии. Но, несмотря на то, что аллегория может быть своего рода последовательностью (sequence), это статичная, ритуальная, основанная на повторении последовательность[154]. Как и Розалинд Краусс, Оуэнс боится

[151] Ibid. P. 1054.

[152] *Диди-Юберман Ж.* Указ. соч. С. 153.

[153] *Owens C.* Op. cit. P. 1057.

[154] Ibid. P. 1055.

любых мета-нарративов как тоталитарных конструкций, его основанная на повторении аллегория как последовательность замораживает нарратив, это своего рода антинарратив. Аллегория отдает предпочтение «вертикальным» или парадигматическим соответствиям в прочтении образа перед «горизонтальным» или синтагматическим. Например, в исторической живописи эпохи Великой французской революции нарратив сводится к наиболее значимому мгновению, в котором сконденсировалось прошлое, настоящее и будущее. При этом избранное мгновение как бы вырвалось из континуума истории, отсылая, например, к далеким аналогам — событиям римской истории. В «вертикальном прочтении» образа происходит то, что Беньямин называл прыжком тигра в прошлое[155].

Необходимо отметить, что в основе рассуждений Оуэнса об аллегории лежит критическая по отношению к идее тотальности концепция художественного образа Беньямина и Адорно. Оригинальную трактовку она получила в «эстетической теории» Адорно, отрицающей концепцию произведения искусства как организма, единство наглядного и понятийного, чувственного и рационального, формы и содержания и напоминающую в этом отношении новое понимание оппозиции означаемое/означающее у Ж. Деррида.

Ни одно произведение, указывает Адорно, не достигало когда-либо тождества чистой наглядности и обязательной всеобщности, о котором говорит классическая эстетика[156]. Диалектика наглядного и дискурсивного начал сложна и запутана, их равновесие недостижимо, для Адорно очевидно одно — победа одного из этих элементов делает искусство частью господствующей идеологии. С одной стороны, произведения, которые без остатка растворяются в созерцании и мысли, по мнению Адорно — не произведения искусства: «Если дискурсивный момент узурпирует главенствующую роль в произведении, то отношение произведения к тому, что существует вне его, становится слишком непосредственным и превращается в часть более общей структуры, даже там, где оно, как у Брехта, гордится совершенно противоположным...»[157]. В то же время искусство не может быть и чисто наглядным. Чем в большей степени произведение, в соответствии с заповедями эстетики, является наглядным, тем больше опредмечивается его духовное начало. Если дух произведений искусства вспыхивает в его чувственном проявлении, то

[155] *Owens C.* Op. cit. P. 1056.

[156] *Адорно Т. В.* Эстетическая теория. С. 146.

[157] Там же С. 146.

он вспыхивает лишь как его отрицание[158]. Дух связан с формой, но духом он является лишь в том случае, если выходит за рамки произведения.

Произведение искусства — это и процесс, и мгновение, поэтому фетишизируя конечный продукт этого процесса, его объективацию и, следовательно, окоченение, оцепенение, мы, кроме того, становимся сторонниками и общественного овеществления, социальной реакции. Познать сущность искусства, по Адорно, это значит увидеть его внутренний процесс как бы в момент приостановки. Здесь Адорно, по сути, обращается к бергсоновской концепции мира как «замороженного взрыва». (Метафора взрыва была популярной у ряда авангардистских движений, в частности, футуризма и дадаизма.) Поскольку произведение искусства — процесс, при ближайшем рассмотрении спокойные уравновешенные образы предстают как взрывы. Произведения искусства становятся самими собой в результате разрушения собственной образности. Адорно приводит очень точный пример — творчество Вольса — но можно было бы вспомнить и многое из классического искусства, например, работы Ватто.

Поэтому любой пристальный анализ обнаруживает в эстетической целостности элементы фиктивности. «Совершеннейшие создания искусства осуждены быть фрагментарными». Достичь идентичности сущности и явления для искусства так же мало возможно, как и познание реальности — эстетическая гармония никогда не осуществляется. По сути, Адорно интересует разрыв, трещина между наглядным и понятийным — подлинная обитель искусства, преодолевающего эту оппозицию, как «рациональная критика рационального». Адорно осуществляет деконструкцию той «метафизики присутствия», о которой писал Деррида.

С данной интуицией связано радикальное решение проблемы стиля у Адорно: именно в этом контексте становится понятным, что борьба с философией тотальности и категорией стиля (синонима идеологии как ложного сознания) для Адорно является борьбой с идеологией тоталитарных государств, и не только — не менее опасной и тоталитарной представлялась Адорно и массовая культура «общества потребления» (культуриндустрия).

Развивая интуиции Беньямина и Адорно, Оуэнс подчеркивает, что аллегория размывает традиционные эстетические категории, размывает барьеры между вербальным и визуальным: письменное слово часто трактуется как чисто визуальный феномен, а визуальные образы как требующее расшифровки письмо, иероглиф, ребус[159]. Аллегорические работы,

---

[158] *Адорно Т. В.* Эстетическая теория. С. 132.
[159] *Owens C.* Op. cit. P. 1055.

по мнению Оуэнса, синтетичны, они легко пересекают границы между «интеллектуальным» и «эстетическим», искусством и природой (лэнд-арт); для современного искусства (начиная с Дюшана) характерна гибридизация, смешение художественных медиа и стилистических категорий. Оуэнс приводит цитату из статьи Джоэла Файнмена «Структура аллегорического желания» (о взаимоотношениях аллегории и психоанализа), в которой отмечается, что самый объективный натурализм аллегория способна трансформировать в наиболее субъективный экспрессионизм, так же как в ее власти превратить наиболее бескомпромиссный реализм в «сюрреалистическое» барокко[160].

Табу на аллегорию Оуэнс рассматривает как наследие романтической теории искусства, некритически усвоенное модернизмом (прежде всего — теоретическим модернизмом)[161]. Ведь само модернистское искусство, по его словам, не было чуждым аллегории (достаточно вспомнить творчество Эдуарда Мане). Разъединяющее начало, лежащее в основе аллегории, мы встречаем и в модернистской технике коллажа[162].

В современной эстетике и теории искусства, отмечает Оуэнс, понятие аллегории занимает подчиненное положение по отношению к понятию символа, репрезентирующее то абсолютное единство формы и содержания, которое делает произведение искусства чистым присутствием. От Кольриджа до Кроче теоретики искусства отстаивали представление об интуитивистском характере искусства, в соответствии с которым символ ассоциировался с творческим бессознательным, а аллегория — с бесплодным «антихудожественным» рассудком[163]. «Внешнее» выражение и «внутренняя» сущность, согласно этой точки зрения, в символе тождественны друг другу. Именно поэтому, полагает Оуэнс, Соссюр заменяет понятие знака понятием символа. Последнее никогда не является абсолютно произвольным, пустым; следовательно, оно в большей степени подходит для обозначения «естественного родства» означающего и означаемого.

Как некое «приложение» к произведению искусства аллегория угрожала столь ценимому европейской художественно-теоретической традицией единству формы и содержания. Кроче называл аллегорию монструозной, поскольку она объединяет два содержания в одной форме[164]. Но аллегория, повторяет Оуэнс, — не только добавление, но и замена. Алле-

---

160 *Owens C.* Op. cit. P. 1055.

161 Ibid. P. 1056.

162 Ibid. P. 1057.

163 Ibid. P. 1057–1058.

164 Ibid. P. 1059.

гория заменяет предшествующее ей и становящееся трудноразличимым значение. Поскольку аллегория узурпирует свой объект, она несет в себе опасность перверсии: то, что является простым дополнением к произведению искусства может быть принято за его сущность. Отсюда берет начало та ярость, с которой современная эстетика (в особенности формалистическая) борется с аллегорией. Ведь аллегория, заключает Оуэнс, угрожает самим основам «эстетики»[165].

Мы видим, что «аллегорическая» теория постмодернизма Оуэнса радикальным образом расходится с враждебным аллегоризму постмодернизмом Буа и Краусс. Если в первом случае мы имеем дело с диалогом концептуального и наглядного, формы и бесформенного (руина), то у Краусс и Буа такого диалога не получается. При этом в обоих случаях речь идет о критике чистой, тотальной формы как присутствия. Парадокс, однако, заключается в том, что, следуя отрицающей диалектику логике Жоржа Батая, Краусс и Буа приходят к новому канону — канону бесформенного, в известном смысле продолжая ту романтическую/модернистскую традицию культа бессознательного, о которой писал Оуэнс.

«Крестовый поход» против аллегории принимает различные формы. Так, Р. Краусс выступает против концептуализации понятия бесформенного как символа женской инаковости в рамках феминистской критики. В частности Р. Краусс критикует интерпретацию Лорой Малви творчества американской художницы Синди Шерман. По мнению Малви, в своем творчестве Шерман осуществляет критику так называемой фетишистской семиотики, то есть образа женщины как искусственной, косметической конструкции, лишенной внутреннего измерения или, говоря словами Р. Краусс, критику фетишизации женского тела как вертикально ориентированного гештальта, идеальной формы, лишенной нечетких или отсутствующих деталей[166]. Если ранние работы Шерман — разновидность маскарада (термин Лакана), кадры из несуществующих фильмов, в которых художница играет разные социальные роли, то в работах конца 80-х годов Синди Шерман, напротив, обращается к той бездне, которая скрывается за фетишизированным фасадом женского тела, изображая гниющие пищепродукты, кровь и т. д. И здесь, по мнению Розалинд Краусс, феминность или женское начало вновь обретает фиксированную идентичность в интерпретации Лоры Малви, рана («мерзкое») становится новой сущностью феминности, и, таким образом, на смену старых мифов приходят новые. Оперируя понятиями истина и сущность,

[165] Ibid.

[166] *Bois Y.-A., Krauss R.* Op. cit. P. 240–241.

Малви, с точки зрения Краусс, остается в рамках старой эссенциалистской философии, в то время как феминность, как и понятие бесформенного, не поддается концептуализации, не обладая фиксированной идентичностью[167].

Интересно сравнить «бесформенное» Буа и Краусс с концепцией бесформенного Вернера Хофмана, которую он обосновывает на примере творчества Кандинского. По мнению Хофмана, обращаясь к доструктурной игре бесформенного, Кандинский репрезентирует космос и «внутренний мир» как сферы потенциального смысла[168]. Хофман не находит в «Первой абстрактной акварели» Кандинского формального лейтмотива, «генерал-баса» или общего знаменателя формы. Вместо диалога форм возникают лишь оживленные монологи (все линии и краски у Кандинского — подчеркнуто «индивидуальны», «неповторимы»)[169]. «Буквы» не образуют «слова», обрывки слов не образуют осмысленных, членораздельных высказываний, хаотическое и бесформенное торжествует над дифференциацией и порядком. Кандинский избегает фигур, образных комплексов, маскирует основные композиционные оси и «центры тяжести»: как пишет Хофман, «перед нами предстает нестабильная, пульсирующая и быстро затухающая подвижность»[170]. Кандинского интересует форма до синтаксиса и, следовательно, до выражения. Он сознательно (судя по подготовительным эскизам и рисункам к «Композиции VI» и «Композиции VII») делал формы более невнятными, лишал ритма первоначально динамические линии, разрушая «композицию» картины[171]. Парадоксально, но «непосредственность» или «бесформенное» у Кандинского были результатом не первой, а заключительной стадии работы над произведением.

Указанные негативные признаки формы, фактическое «отсутствие формы» или бесформенное ставят под вопрос саму возможность художественного высказывания, саму возможность смыслообразования. Хофман, однако, настаивает на том, что хаотическое у Кандинского есть репрезентация «внутреннего мира», истоки которой следует искать в романтической традиции[172]. Ведь именно романтики верили в согласованность

[167] *Bois Y.-A., Krauss R.* Op. cit. P. 244.

[168] *Хофман В.* Основы современного искусства. Введение в его символические формы / Пер. А. Белобратова. СПб., 2004. С. 70.

[169] Там же. С. 63.

[170] Там же. С. 64.

[171] Там же. С. 67–68.

[172] Там же. С. 65.

(тайное соответствие) между внутренним миром творческой личности и творящей силой вселенной. В обоих случаях речь идет о форме зреющего хаоса. Художник, согласно Кандинскому, является объективированной волей природы, поэтому (как и у романтиков) субъективное у Кандинского становится синонимом космического[173].

Хофман проводит параллели между стилем «Первой абстрактной акварели» и творчеством импрессионистов, а также теорией «невинного взгляда» Рескина[174]. Согласно точке зрения импрессионистов, художник «реалистического толка» вынужден признать, что сами явления окружающего мира диктуют ему бесформенную, хаотическую, произвольную форму. Рескин писал, что внезапно прозревший слепой увидел бы мир «невинными глазами» как сочетание различных цветовых пятен разной интенсивности[175]. Со временем смазанное, нерезкое изображение становится (у импрессионистов) вначале эмблемой, а затем и штампом «спонтанности», метафорой невинного глаза, уже не связанной с непосредственными впечатлениями от действительности. В творчестве Кандинского этот процесс эмансипации знака спонтанности от своего предметного содержания достигает своего апогея. Корни Кандинского глубоки, они уходят в натуралистическую традицию, всегда боровшуюся с костяком формы, конструктивно-пластической стороной образа. (В этой связи можно вспомнить соответствующие аспекты замечательной интерпретации творчества Караваджо М. И. Свидерской[176].)

Несмотря на то, что бесформенное Кандинского в интерпретации Хофмана сохраняет за собой функцию репрезентации, оно приходится близким родственником бесформенному Буа и Краусс. Ведь Кандинский, предвосхищая сюрреализм, также был уверен в том, что возвращение к элементарному и допредметному, раскрепощение материального есть в то же время и раскрепощение духовного[177]. Хофман справедливо подчеркивает, что абстрактное искусства Кандинского одновременно является «реальным» или «конкретным» искусством, материальной реальностью живописных средств. По Хофману, «внутреннее звучание» Кандинский находит в любой «вещи», вне зависимости — окурок ли это или цветовое пятно. «Бесформенное» в интерпретации Краусс и Буа, впрочем, стремится забыть о своей родословной, своих былых духовных сверхзадачах.

[173] Там же. С. 334.

[174] Там же. С. 71–75.

[175] Там же. С. 72.

[176] *Свидерская М. И.* Искусство Италии XVII века. М., 1999. С. 87.

[177] *Хофман В.* Указ. соч. С. 328.

Вместо плюрализма значений, диалектики духовного и материального у Кандинского, в случае с бесформенным Буа и Краусс мы имеем дело с манихейским противопоставлением «невинной» материи и «коррумпированного» смысла. Бесформенное Кандинского оказывается более открытой, многоплановой системой, чем близкое негативной теологии бесформенное Буа и Краусс.

Большое влияние на формирование концепции бесформенного Буа и Краусс оказали теоретические работы уже упоминавшегося выше американского художника Роберта Смитсона. Не случайно для Смитсона, так же как и для Буа и Краусс, центральной проблемой является проблема времени. Слишком долго художник, по словам Смитсона, был отчужден от своего собственного времени. Критики, внимание которых фокусируется на «готовых» художественных объектах, словно хотят лишить художника права на существование как в «материальном мире», так и в «мире интеллекта»[178]. Мышление художника, по необходимости требующее времени, экспроприируется господствующей идеологией, принимающей в расчет только законченные произведения искусства. С этой точки зрения, искусство как будто существует вне времени, не нуждается в нем. Плоский рационализм утверждает, что время нереально, но подобные заявления, по мнению Смитсона, — не более чем игра слов, они неспособны отменить материального времени искусства[179]. Находящаяся в плену иллюзий рационализма критика апеллирует к обществу, которое ценит искусство только в виде товара, отделенного от творческого сознания художника.

В свою очередь Смитсон призывает не разделять искусство и «первичный процесс» («primary process» — психологическое понятие, которое активно использовал, к примеру, Дональд Каспит). Реальным, по Смитсону, является лишь этот дезинтегрирующий, непредсказуемый, преодолевающий любые рациональные границы «первичный процесс», а все отдельные «вещи», «формы», «объекты» с их «концами» и «началами» — не более чем удобные для нашего мышления иллюзии[180]. Любые «фикции», встающие на пути этого дезинтегрирующего «первичного потока» могут быть смыты, разрушены им в любой момент. Интеллект, согласно Смитсону, сам напоминает треснувшую скалу, сквозь которую просачиваются «идеи» и «идеалы».

---

[178] *Smithson R.* A sedimentation of the mind: earth projects // Art in Theory. 1900–1990 / Ed. by Ch. Harrison, P. Wood. Oxford, 1993. P. 867.

[179] Ibid. P. 868.

[180] Ibid.

Но, развивая свою бергсоновскую концепцию потока, Смитсон делает важную оговорку: художник может быть порабощен временем в том случае, если он сам его не контролирует, если оно контролируется кем-то или чем-то извне (а именно это и происходит в теории Буа и Краусс). Чем глубже художник погружается во временной поток, тем больше последний начинает напоминать забвение, поэтому художнику следует держаться ближе к поверхности потока[181]. Вместе с тем характерным для постмодернистской философии с ее антиисторизмом можно расценивать мнение Смитсона о том, что современного художника интересует не «история» и «современность», а доисторическое и постисторическое, то есть та точка, где далекое прошлое встречается с далеким будущим[182].

Ограниченность «классического» представления о художнике, якобы копирующем некую совершенную ментальную модель, в настоящий момент очевидна, полагает Смитсон. Работающий в своей студии, как в башне из слоновой кости, художник-формалист не выходит за рамки абстрактной грамматики своего ремесла и тем самым также оказывается в западне, хотя и иного рода. Однако когда трещины между умом и материей расширяются, превращаясь в бреши и проломы, студия художника начинает рушиться как дом Ашеров. При этом новое освобождение искусства ничем не обязано так называемой «природе». Садизм — конечный продукт «природы», основанной на биоморфном порядке подконтрольной разуму креативности. Художник скован этим порядком по рукам и ногам в том случае, если верит в свою креативность. Так начинается порабощение художника низкими законами культуры[183]. Мы видим, что Смитсон излагает здесь близкую Краусс систему идей: как и у Краусс, природа и креативность ассоциируются у Смитсона с рационализмом и господствующей идеологией, хотя общее направление его мысли подчеркнуто антиконсервативно. Наша культура, указывает Смитсон, утратила чувство собственной смертности, и это убивает ее физически и интеллектуально: современная культура верит в то, что она — самая креативная из возможных культур[184]. Этой нарциссической оцепенелости культуры соответствует технологическая идеология (которую для Смитсона олицетворяют Дэвид Смит и Энтони Каро, фетишизировавшие сталь и алюминий как художественные медиа). У нее нет чувства времени, ее характеризует та же лабораторная замкнутость, что и формалис-

---

[181] Ibid.
[182] Ibid.
[183] Ibid. P. 867.
[184] Ibid.

тическое искусство, созданное в отгороженной от остального мира студии[185]. Путь, который предлагает Смитсон, — это путь «от стали к ржавчине» — идеальной метафоре времени.

Рассуждения Смитсона — пример «живой», критической постмодернистской теории искусства, разрушающей старые мифы, а не создающей новые (подобно бесформенному Буа и Краусс). Идиосинкразию у Смитсона вызывает любая идеология замкнутости, любая разновидность консерватизма. Замкнутой «художественной сферы», которую символизирует отгороженная от остального мира студия художника, не существует, по Смитсону. Бесконечные конвенции утрачивают свою власть над художниками, по выражению Смитсона, заглянувшими в бездну грубой материи. Искусство у Смитсона существует сразу в нескольких измерениях (в том числе и в социальном измерении, отсутствующем в текстах Краусс). Однако концепция «первичного потока» (Смитсон апеллирует к теории дедифференциации Антона Эренцвейга[186]), напоминающая бесформенное Буа и Краусс, предвосхищает трансформацию постмодернизма из критического в апологетическое и тоталитарное учение.

Говоря о концепции бесформенного Буа и Краусс, невозможно не упомянуть о четвертой части «Заметок о скульптуре» Роберта Морриса. В этой работе он предлагает отказаться от объяснения феномена восприятия с помощью привычной дихотомии фигура/фон, в которой фигура играет главную роль как устойчивая, «хорошая форма» или гештальт. С точки зрения Морриса, на смену мышлению в стиле фигура/фон должна прийти концепция визуального поля[187]. Последнее нельзя однозначно охарактеризовать как порядок или беспорядок. Это гетерогенная коллекция субстанций и форм, которые не назовешь ни целостными, ни фрагментарными (за исключением отдельных движущихся фигур. Визуальное поле — не объект, оно слабо структурировано, у него нет фокуса, центра. Большое значение для визуального поля имеет периферийное, боковое зрение.

Современное искусство, по Моррису, хочет быть похожим на визуальное поле. Хотя искусство по-прежнему отделено от своего окружения (неискусства), оставаясь в известном смысле «фигурой», выделяющейся на некоем «фоне», оно перестает быть объектом, структурированным целым. Можно сказать, что фигура в данном случае является фоном. Самые раз-

---

[185] *Smithson R.* Op. cit. P. 865–866.

[186] Ibid. P. 865.

[187] *Morris R.* Notes on sculpture 4: beyond objects // Art in Theory. 1900–1990 / Ed. by Ch. Harrison, P. Wood. Oxford, 1993. P. 869.

нообразные материалы и вещества оказываются пригодными для создания искусства: микробы, бесконечно малые частицы, пыль, мягкое, бесформенное, сухое, мокрое — все может стать и становится искусством[188].

Новое искусство, согласно Моррису, изменчиво по определению. Ранее изменчивость характеризовала лишь сам процесс восприятия искусства (смена различных точек зрения на художественное произведение и т. д.), но сам объект восприятия оставался стабильным. При этом Моррис, как и Смитсон, апеллирует к понятию дедифференциации А. Эренцвейга, предполагающей отказ от целостного прочтения образа как гештальта. Моррис считает, что в современном искусстве зритель скорее *чувствует* целое, чем *видит* его. В новом искусстве целое более не воспринимается как образ[189]. Поэтому «внешний беспорядок» не является помехой для внутренней целостности произведения искусства.

Интересно, что Моррис стремится сочетать свои феноменологические рассуждения с принципами историзма. Любое искусство смертно, утверждает Моррис, вне зависимости от того, сохраняется ли оно как артефакт или нет[190]. Основной задачей искусства является открытие новых способов восприятия. Поэтому сама постановка проблемы качества (в формалистическом ключе) консервативна по Моррису: она предполагает сравнительный анализ статичных, сходных объектов, объединенных единой системой ценностей. Искусство должно быть катализатором постоянных изменений, смены установок; и это проповедуемое Моррисом движение вперед он сам связывает с критикой образного («иконического») характера искусства[191]. Поскольку искусство всегда носило образный характер, оно всегда ассоциировалось с конечным художественным «продуктом». Даже рэди-мэйды Дюшана все еще остаются традиционными «иконическими» художественными объектами. Современные художники начинают работать с изменчивыми, подвижными веществами, у которых не и не может быть никакого финального состояния ни во времени, ни в пространстве. Уходит в прошлое представление о том, что создание искусства — это необратимый процесс, находящий свое завершение в статичном объекте-образе[192]. Таким образом, Моррис, как и Роберт Смитсон, протестует против разделения в искусстве «целей» и «средств», отделения процесса от его результата. Моррис считает симптоматичным,

---

[188] Ibid. P. 870.
[189] Ibid.
[190] Ibid. P. 871.
[191] Ibid. P. 872.
[192] Ibid.

что жители современных городов все реже имеют возможность наблюдать сам *процесс* производства, поскольку основные производственные мощности переместились в безлюдные пригороды — так называемые промышленные зоны. Строительные площадки в этой ситуации становятся своего рода театральными подмостками, где зримым оказывается сам процесс трансформации материи[193].

Теория Морриса — прямой предшественник концепции бесформенного Буа и Краусс. Как и у последних, форма (образ), согласно Моррису, не господствует в современном искусстве над веществом (материей). Тем самым сокращаются возможности по манипуляции искусством со стороны рассудка, искусство освобождается от интеллектуального контроля. Вместе с тем динамический (исторический) пафос Морриса отсутствует в работе Краусс и Буа, где «бесформенное» понимается скорее как внеисторическая концепция. Существенно и то, что Моррис, по сути, говорит лишь о «внешнем» бесформенном, за которым скрывается определенная целостность (но уже не образа, а чувства или концепции).

Бесформенное Буа и Краусс — гораздо более радикальная система понятий. Оно является «новой редакцией» понятий «безмолвия» («silence») И. Хассана и «реального» Ж. Лакана. «Безмолвие» Хассана подразумевает отчуждение от разума, общества и истории, редукцию всех форм коммуникации, всех связей, созданных в мире человека. Соединяясь с грубой материей или чистым рацио, искусство становится антиискусством новой «эры без слов», о которой писал Бланшо[194]. С другой стороны, в своей интерпретации мысли Батая И.-А. Буа и Р. Краусс следовали основным положениям известной статьи Деррида о Батае «Невоздержанное гегельянство» (в книге «Письмо и различие»). Стремление Р. Краусс и И.-А. Буа отказаться от оппозиции форма—содержание с помощью «преодолевающего диалектику» понятия бесформенного напоминает критику бинарных оппозиций в философии Деррида, в частности оппозиции означаемое—означающее. Концепция «прогресса» модернистского искусства как эволюции визуальной формы в сторону «чистой идеи» вызывает ассоциации со «стушевыванием означающего», «вытеснением всякого нагруженного знака» в истории европейского рационализма в изложении Деррида или вообще в «истории» (которая, по Деррида, есть не что иное, как история философии)[195].

---

[193] *Morris R.* Notes on sculpture 4. P. 873.

[194] *Hassan I.* The Dismemberment of Orpheus. Toward a Postmodern Literature. The University of Wisconsin Press, 1982. P. 13.

[195] *Деррида Ж.* О грамматологии. М., 2000. С. 474–475.

Как известно, Теодор Адорно рассматривал близкие понятию бесформенного проблемы на примере творчества Беккета и категории абсурдного в современном искусстве[196]. Но если для Адорно «излишек реальности» и «смерть субъекта» в искусстве были попыткой предотвратить катастрофу, нарисовав ее картину, то для теоретиков искусства 1990-х годов эта катастрофа уже свершилась, более того она изначально определяла сущность человеческого существования.

Понятию бесформенного Буа и Краусс у Адорно соответствует также *«безобразное»*, возникающее в результате раскрепощения материала, его освобождения от диктата воли субъекта. Конечно, и архаическое, и классическое искусство (со всеми его фавнами и силенами), отмечает Адорно, буквально кишит образами, считавшимися безобразными. Но роль этой категории в эпоху модернизма возросла настолько, подчеркивает Адорно, что из него возникло новое качество[197]. В настоящее время безобразное уже не связано с запретами в области морали; запрет на безобразное стал запретом на *неоформленное*, непроработанное, сырое, на то, что разрушает якобы свойственную произведениям классического искусства гармонию. Искусство, как модель покорения природы, всегда в известном смысле подавляло то, что оно обрабатывало. Подобно тому, как сила мифа на олимпийской стадии его развития переходила от аморфного к единому, в то же время сохраняя разрушающее начало мифа, так и великие произведения искусства в теории Адорно сохраняют внутри себя бесформенный, безобразный и деструктивный компонент: «От них исходит мрачное сияние; прекрасное повелевает негативностью, которая выглядит в нем укрощенным»[198]. Но в современных условиях, «перед лицом преобладания реальности», искусство уже не вправе надеяться на полную трансформацию безобразного (ужасного) в форму. Так возникают анатомические мерзости Рембо и Бена, физически отвратительное у Беккета, скатологические черты в ряде современных драм[199].

Как и бесформенное Краусс и Буа, безобразное Адорно противоречит антропоцентрическому мировоззрению, открывая нам ранее подавлявшееся «нечеловеческое» начало искусства и мира. М. Мерло-Понти писал: «Наше восприятие в контексте наших привычных занятий достаточно точно направляется на вещи для того, чтобы обнаружить в них знакомое присутствие, чего недостаточно, чтобы раскрыть то, что в них скрывается

[196] *Адорно Т. В.* Эстетическая теория. С. 49.

[197] Там же. С. 71.

[198] Там же. С. 76–77.

[199] Там же. С. 72.

нечеловеческого. Но ведь вещь игнорирует нас, она покоится в себе. Мы увидим это, если оставим наши дела и направим на нее метафизическое и незаинтересованное внимание. Она предстает тогда враждебной и чуждой, перестает быть нашим собеседником, становится непреклонно молчащим Иным, Собою, ускользает от нас, как ускользает сокровенность чужого сознания»[200]. Таким образом, бесформенное разрушает традиционное представление о произведении искусства, аналоге традиционно понимаемой вещи у Мерло-Понти, как корреляте нашего тела и нашей жизни, когда мы схватываем единство нашего тела только в единстве вещи (произведения искусства).

В конечном счете, безобразное принадлежит к числу тех понятий, с помощью которых Адорно концептуализирует отказ современного искусства от коммуникации. Выстраивается цепочка категорий: природа, техника, форма, безобразное. Истинный язык искусства, говорит Адорно — безъязычен, и эта безъязыкость искусства играет куда более важную роль, чем его сигнификативное начало[201]. Искусство обладает выражением не там, где оно сообщает о субъекте или говорит от его имени, а там где воссоздается *праистория субъективности*, праистория одушевления. Нет ничего выразительнее, продолжает Адорно, чем глаза обезьян, которые, кажется, грустят о том, что они не люди. Искусство и есть, прежде всего, это красноречивое молчание, нечеловеческая, неуютная тишина, короткое замыкание коммуникации и смысла.

В связи с интерпретацией Адорно категории безобразного, сближающей ее с такими постмодернистскими концепциями, как бесформенное Буа и Краусс, полезно вспомнить и о категории символического у Гегеля. В описании ранних этапов развития искусства риторика Гегеля поразительно напоминает теорию искусства постмодернизма. Гегель предвосхищает дальнейшее развитие искусства в эпоху «кризиса репрезентации», когда форма стала рассматриваться как *фрагмент* оставшегося полностью или частично невыраженным содержания. По словам Гегеля и в полном соответствии с теорией «красноречивого молчания» Адорно или бесформенного Буа и Краусс, произведения древних египтян остаются таинственными и немыми, беззвучными и неподвижными, потому что сам дух здесь еще не нашел собственной внутренней жизни, не научился говорить на ясном языке духа[202]. В теории Адорно современное

[200] *Мерло-Понти М.* Феноменология восприятия. С. 413.

[201] *Адорно Т. В.* Эстетическая теория. С. 166.

[202] *Гегель Г. В. Ф.* Лекции по эстетике: В 2 т. / Пер. Б. Г. Столпнера. СПб., 1999. Т. 1. С. 395.

начинает напоминать архаическое, поскольку с ростом рефлексии суть содержания затемняется. У Адорно, Буа и Краусс искусство словно возвращается к символической стадии развития, когда, по замечанию Гегеля, идея еще не в состоянии найти такую определенную форму, которая бы полностью соответствовала бы этой абстрактности[203]. Как и в искусстве древних народов, смысл и выражение в современном искусстве не могут добиться полного взаимопроникновения, внешнее не опосредовано внутренним[204]. В такой ситуации, указывает Гегель, у искусства есть два альтернативных пути. Либо мы имеем дело с «готовым», уже «разработанным», но лишенным своего образа содержанием в дидактической поэзии (для Адорно примером такого рода искусства служила драматургия Брехта), либо — с внешним материалом, не проникнутым духовным смыслом в его единичности, в описательной поэзии (в этой связи вспоминается художественная практика сюрреализма)[205].

Символическое Гегеля гораздо ближе безобразному Адорно и бесформенному Буа и Краусс, чем, например, возвышенное Канта. В «Критике способности суждения», противопоставляя возвышенное прекрасному, Кант подчеркивал, что «прекрасное в природе касается формы предмета, которая состоит в ограничении; возвышенное же можно находить и в *бесформенном* предмете...»[206] (курсив наш. — *А. Р.*). Вместе с тем возвышенное Канта тесно связано с его общей антропоцентрической и гуманистической установкой: «...чувство возвышенного в природе есть уважение к нашему собственному назначению, оказываемое нами объекту природы посредством некоторой подстановки (смешиваем уважение к объекту с уважением к идее человечества в нашем субъекте)...»[207]. Возвышенное, по Канту, — это свидетельство превосходства человека над внешней чувственностью, поэтому «основания для прекрасного в природе мы должны искать вне нас, для возвышенного же — только в нас»[208]. Символическое Гегеля, напротив, несовместимо с подобным антропоцентризмом: «...символичность в нашем значении слова тотчас же прекращается там, где содержанием и формой художественного произведения являются не общие абстрактные представления, а свободная индивидуальность»[209].

---

203 Там же. С. 350.
204 Там же. С. 454–455.
205 Там же. С. 418, 457.
206 *Кант И.* Критика способности суждения. СПб., 2001. С. 182.
207 Там же. С. 194.
208 Там же. С. 184.
209 *Гегель Г. В. Ф.* Лекции по эстетике. Т. 1. С. 359.

Позиция Адорно здесь радикально расходится с точкой зрения Канта, несмотря на то, что последний и ценил прекрасное в природе выше прекрасного в искусстве. В свою очередь критика идеализма сближает теории Адорно и Краусс. «Нигде, вероятно, искоренение всего, что не подпало под власть субъекта, не было столь кричащим, а мрачная тень идеализма столь беспросветной, как в эстетике»[210], — писал Адорно. Понятие природно-прекрасного, согласно Адорно, бередит рану, нанесенную тем насилием, которое произведение искусства (как чистый артефакт) совершает над природой, освобождаясь от гетерономии ее материалов и приводя их к «общему знаменателю» художественной формы[211]. Судебный процесс по пересмотру дела природно-прекрасного (фактически исключенного из сферы эстетики со времен Шеллинга и Гегеля), по мнению Адорно, показал бы неприглядную историю «самовозвышения животного «человек» над животным миром»[212]. В известном смысле Адорно стремится дополнить «Эстетику» Гегеля его же «Феноменологией духа», в которой двойственный, противоречивый характер одухотворения обозначен более рельефно. В «Феноменологии духа» Гегель подчеркивал, что дух достигает своей истины, только обретая самого себя в абсолютной разорванности, т. е. когда он смотрит в глаза негативному, пребывает в нем[213]. Это пребывание, по Гегелю, и есть та волшебная сила, которая обращает негативное в бытие, поскольку не та жизнь, которая страшится смерти, а та которая претерпевает ее и в ней сохраняется, есть жизнь духа. Отсюда и берет начало сложная диалектика одухотворения Адорно, утверждавшего, что примат духа в искусстве и вторжение того, на что прежде было наложено табу (негативного, элементарно-стихийного, безобразного, бесформенного), — это две стороны одного и того же явления[214].

Но в теории постмодернизма материя берет реванш, она уже не растворяется без остатка в образе или форме. Ставятся под сомнение «пластическая» концепция искусства как организма (с ее критики начинается знаменитая книга Розалинд Краусс «Подлинность авангарда и другие модернистские мифы» и оптическая концепция искусства как чистой видимости, чистой визуальности. Единство, целостность произведения искусства рассматривается как пережиток старой идеалистической кар-

[210] *Адорно Т. В.* Эстетическая теория. С. 94.

[211] Там же. С. 93–95.

[212] Там же. С. 94.

[213] *Гегель Г. В. Ф.* Феноменология духа. С. 17.

[214] *Адорно Т. В.* Эстетическая теория. С. 138, 285.

тины мира, в которой материальное полностью ассимилировалось духовным (оптическим, пластическим). Поэтому критика идеи тотальности (первый выделенный нами ключевой момент в эстетике Адорно) неразрывно связана с отказом от идеализма и антропоцентризма.

Не случайно, лейтмотивом книги Буа и Краусс являются ссылки на описания различных «пограничных ситуаций», в которых категория субъекта оказывается под вопросом (переживание травмы у З. Фрейда, созерцание фотографии у Р. Барта, мимикрия насекомых у Р. Кайуа). Опираясь на популярные в современной философии представления о «децентрированном» субъекте (смысле, знаке), Р. Краусс и И.-А. Буа говорят об отсутствии субъекта в процессах мышления и визуального восприятия. «Исчезновение первого лица, — утверждает Р. Краусс, — это механизм, приводящий в действие “бесформенность”»[215].

[215] *Bois Y.-A., Krauss R.* Op. cit. P. 78.

Глава VII
Дональд Каспит
и неоконсервативная теория искусства. Проблемы психоанализа искусства

Дональд Каспит — крупнейший американский художественный критик и теоретик искусства последней четверти XX — начала XXI века. Его имя связано с возрождением интереса к традиционной технике живописи, хотя, в отличие, например, от Питера Фуллера, он считал, что и концептуальное искусство способно стать проводником той бессловесной, неинтеллигибельной телесности, которая и является, по его мнению, подлинной стихией изобразительного искусства. В методологическом отношении Каспит прежде всего опирается на психоаналитическую традицию. Это консервативная или традиционная ветвь психоанализа, не порывающая с «мифом» о субъективности и другими категориями, отвергнутыми постмодернистами, сторонниками Лакана. Консервативный психоанализ Каспита можно сравнить с консервативным марксизмом Фредерика Джеймисона, поскольку в обоих случаях речь идет о критике современности, цивилизации гламура и ее филиала в области культуры — постмодернизма. Оба теоретика акцентируют внимание на том, что скрывается за глянцевым фасадом капитализма, их интересует его «политическое бессознательное» или «просто» бессознательное. Оба автора злоупотребляют рассуждениями в духе оппозиции «норма/патология», говоря о патологических изменениях в современном обществе, твердо веря в существование (в прошлом, настоящем, будущем или в некоем воображаемом пространстве утопических чаяний) «нормальных» человеческих отношений, справедливого государственного устройства, психической и социальной гармонии, и поэтому рассматривавших современное искусство либо как симптом болезни, либо как сеанс арт-терапии. Но если для Джеймисона эта «арт-терапия» имеет конкретный («революционный») социальный смысл, то для Каспита искусство — это сфера освобождения либидозной энергии (как и для Лиотара), и это «освобождение» непосредственно не связано с философскими или общественными доктринами, оно происходит в некоей абстрактно понятой психической жизни, автономной по отношению к социальной и интеллектуальной

реальности. Эта различие позиций объясняется тем, что, хотя и Джеймисон, и Каспит сетовали на утрату современным искусством «человеческого голоса», Каспит понимал эту универсальную человечность в эмоционально-психологическом плане, в то время как Джеймисон ратовал (подобно Хабермасу) за воссоздание единства всех сфер человеческой активности.

О тесном переплетении эстетического и политического неоконсерватизма в работах Каспита свидетельствует его статья «Искусство и моральный императив: анализируя активистское искусство» (1991). Рассуждения Каспита об искусстве в данной работе не лишены некоторого налета анархизма, но в конечном итоге автор приходит к новой апологии декаданса или «чистого искусства», способного появиться лишь в эпоху «кризиса смысла». У освобожденного искусством желания, отмечает Каспит, нет социального, идеологического или морального значений, но желание питает эти значения, оно восстает против овеществления общества, морали или идеологии[1]. Если изобразительное искусство является привилегированной областью манифестации желания, то наиболее благоприятные условия для этого, по мнению Каспита, создает декадентское искусство. Декаданс предполагает саморазрушение смысла, его неопределенность и двойственность[2]. В декадансе смысл поглощается желанием. Эстетика как репрезентация динамического желания отрицает отчетливые смыслы. Так, психолог Барнэби Барретт называет желание мистическим, поскольку неотделимое от бытия оно поглощает своим потоком прозрачные смыслы, которые, сливаясь с ним, теряют свою различимость[3]. Начало современного этапа истории искусства Каспит (вслед за Хаузером) относит к маньеризму — первому декадентскому направлению в искусстве, в котором сознательно выработанные и вербально закрепленные художественные нормы были впервые опровергнуты восставшим желанием, новой эстетикой перверсии. Тем самым искусство, по мысли Каспита, сопротивлялось стремлению общества контролировать желания, манипулировать ими. Декадентская эстетика отвергла те философские, моральные, декоративные и экономические идеалы, которые навязывало ему супер-эго. Но то, что было в случае с маньеризмом лишь отдельной вспышкой лихорадки, в модернизме и постмодернизме приобрело характер эпидемии. Культ инноваций в постмодернизме

---

[1] *Kuspit D.* Art and the moral imperative: analyzing activist art // Kuspit D. Signs of Psyche in Modern and Postmodern Art. Cambridge, 1995. P. 146.

[2] Ibid. P. 147.

[3] Ibid.

стал господствующей идеологией. По убеждению Каспита, хаотическое состояние, в котором сейчас пребывает искусство и есть его подлинная стихия, если угодно — его сущность, отрицающая любые рамки и определения[4]. Потеря идентичности — это наиболее плодотворное и естественное состояние для искусства.

Из всех попыток привязать искусство к той или иной «системе ценностей», современное морализирующее или активистское искусство является, согласно суровому приговору Каспита, самой примитивной. «Активисты» закрывают глаза на то, что искусство, по словам Пуссена, существует, прежде всего, для наслаждения. Томас Себеок показал необходимость этого наслаждения как части процесса адаптации организма к внешней среде[5]. Каспит ссылается также и на точку зрения Л. С. Выготского, согласно которой биологическим базисом искусства является его способность выражать желание или даже страсть, не нашедшие реализации в обыденной жизни. Желание вообще никогда не может быть аккумулировано «нормальной» жизнью. Ни один объект не может быть вполне адекватен желанию, по Каспиту — это признавали еще романтики[6]. Активистское искусство подавляет желание, ставит его под тоталитарный контроль. Оно находит ему социальное применение, конвертирует его в моральное негодование и экзальтацию. Нередко одержимый желанием изменить мир моралист кажется более страстным, чем великое искусство. Но сущность желания, в тяготеющей к абстракционизму теории искусства Каспита, как раз и заключается в том, что оно находится по ту сторону любых форм, значений и объектов, оно враждебно любым формам овеществления или фиксации[7]. Моральное искусство берет на себя функции тирана, супер-эго, не имеющего противовеса в сознании или бессознательном. Поэтому желание в супер-эго как бы пожирает само себя, противоречит само себе, и будучи, таким образом, абсолютно деструктивным, становится на службу смерти[8].

Активистское искусство по своей сути противоречит свободной игре желания. Это анти-искусство, так как задачей подлинного искусства является поиск новых путей артикуляции желания, освобождения его от всех видов идеологических, дидактических детерминаций. Моральная детерминация представляет собой один из способов вытеснения желания

---

[4] *Kuspit D.* Op. cit. P. 147.
[5] Ibid.
[6] Ibid. P. 148.
[7] Ibid.
[8] Ibid.

в область бессознательного, используя прозрачные смыслы, способные именовать и стабилизировать желание. Но желание неизбежно разрывает континуум сознания, «деконструируя» и «десемиотизируя» его, показывая противоречивость любых смыслов[9]. Искусство супер-эго — это искусство коммуникации, сообщения; оно стремится к семиотизации желания, не поддающегося коммуникации. Как и все семиотические концепции желания, «морализаторская» уничтожает таинственность желания, покушается на его безграничность. Желание вообще находится, согласно Каспиту, по ту сторону добра и зла, это всегда сплав эротических и агрессивных импульсов. Как писал Б. Барретт, всегда неосознанное динамическое желание играет важную роль в семиозисе, в то же время занимая отчужденное положение внутри этих семиотических процессов производства смыслов[10]. Моральное искусство хочет положить конец этому отчуждению, восстановить это якобы существовавшее когда-то единство желания и смысла, желания и социальной жизни (социального способа производства смыслов).

Но противопоставляя желание социальным и другим «вербальным» способам смыслообразования, Каспит не учитывает возможность такого тотального контроля государства и общества над индивидуумом, когда все его желания продуцируются этим государством, а затем навязываются ему извне, например, с помощью системы средств массовой информации. О подобных социальных способах производства телесности и эмоциональной жизни много писал Мишель Фуко, его идеи были в дальнейшем развиты в психоаналитической теории. Позиция Каспита противоречива, ее можно назвать компромиссной: с одной стороны, он хочет сохранить категорию субъективности, с другой — сделать всесильным желание, освободить его от любых способов семиотической апроприации. Современный психоанализ решает данную проблему более радикально: широкое распространение получают в нем опирающиеся на интуиции Фуко представления о том, что человек «поселяется» в фигуре автономии только будучи подчиненным, что только децентрированный субъект доступен желанию (Лео Берсани)[11].

Каспит полагает, что искусство должно «обновлять» желание, создавая ощущение полноты бытия. Каждое новое направление в искусстве имеет своей целью восстановление желания. Свободное от овеществления в семиозисе желание в свою очередь может быть источником новых

---

[9] Ibid. P. 146.

[10] Ibid. P. 145–146.

[11] *Батлер Дж.* Психика власти / Пер. З. Баблояна. Харьков; СПб., 2002. С. 74, 125.

способов семиотизации жизни. Каспит, конечно, понимает, что чистое, свободное желание — иллюзия эстетики, что желание всегда существует в единстве и борьбе с «семиотикой». Но это — необходимая иллюзия, без которой не смогло бы развиваться искусство[12]. Как указывал Б. Барретт, методология Фрейда позволяет продемонстрировать, что ментальная жизнь состоит не только из семиозиса. Последний пронизывают ничего не означающие энергии, «невидимые» с точки зрения смысла, но приводящие в движение все процессы смыслообразования[13]. Ментальная жизнь основана на столкновении этих двух начал. Семиотика фиксирует, замораживает смысл, а желание (которое ассоциируется у Каспита с временным началом) взрывает изнутри все притязания семиотических конструкций на полноту и завершенность.

Рассуждения Каспита о двух типах художников[14] (и, соответственно, двух типах искусства) — морализирующем и эстетическом напоминают старую оппозицию абстракция/вчувствование Вильгельма Воррингера. В самом деле, подобно художнику эмпатии (вчувствования), «эстетически ориентированный художник», по Каспиту, идентифицирует себя с окружающей действительностью, обществом и эстетически ориентированным искусством, которые он воспринимает как «хорошие» или потенциально «хорошие». Морализирующий художник, подобно художнику абстракции Воррингера, напротив, отвергает этот мир и основанное на вере в (пускай и не всегда и везде достижимое) совершенство эстетически ориентированное искусство. «Эстетический» художник видит мир как подчас разочаровывающий, не лишенный изъянов, но всегда «желанный» (desirable) и, в конечном счете, прекрасный мир. Художнику-моралисту мир, напротив, не приносит радости; разочаровавшись в окружающей действительности моралист разрушает ее в своем искусстве и создает иной, более совершенный мир. Строгий судья реальности, морализирующий художник берет на себя функции супер-эго нашего мира. Согласно Фрейду, супер-эго формируется путем бессознательного усвоения ребенком нравственной модели поведения своих родителей. Джозеф Сандлер уточняет эту теорию: по его мнению, в формировании супер-эго важную роль играет идентификация ребенка с авторитетом родителей, взрослых, повышающая его самооценку[15]. Так, в отсутствие родителей ребенок осуществляет саморепрезентацию по образцу фигуры родителей. Супер-эго

[12] *Kuspit D.* Op. cit. P. 145.

[13] Ibid.

[14] Ibid. P. 142–143.

[15] Ibid. P. 142.

моралиста стоит над миром, оно питается отрицанием этого мира; моралист ставит себя выше осуждаемого им мира родителей. Но презирая окружающий мир, моралист, парадоксальным образом, идентифицируется с ним, воображая, что этот «мир родителей» также ненавидит и осуждает его. Следовательно, становясь мировым супер-эго, художник-моралист будет не лучшим «отцом» для этого мира, чем тот был для него. Его будет преследовать чувство вины за то, что он отверг родительский мир, плохой и вместе с тем «свой», родной; он хочет искупить свою вину утопическим преобразованием мира. Но это деструктивный импульс, его следствием является скорее разрушение, чем преобразование мира. Как и все перфекционисты, он уверен, что строительство нового мира должно начаться с полного разрушения старого, но беда в том, что этим тотальным разрушением все дело, как правило, и ограничивается. Перфекционизм основан на вере в возможность абсолютного начала (вспоминается критика Розалинд Краусс модернистской концепции первоистока), что, по мнению Каспита, является разновидностью характерного для психозов самообмана[16]. Этот художник-оппозиционер становится цензором этого мира, наивно считая себя его совестью, имеющей право не только осуждать, но и наказывать его. Его утопия обречена остаться нереализованной: нереалистическая установка проявляется как в бескомпромиссном отвержении старого мира, так и в наивных надеждах на его полное переустройство. Отношения оппозиционера с внешним миром носят садомазохистский характер, и даже красота рассматривается как искушение, соблазн, грозящий погубить моральную чистоту художника — источник его праведного гнева.

Морализирующий художник считает любое чисто эстетическое искусство, лишенное пафоса морального обличения, аморальным и не имеющим право на существование. Однако, многие выдающиеся произведения современного искусства, по мысли Каспита, скорее констатируют существующее положение дел, чем сопротивляются этому социальному порядку. Так, например, некоторые работы Ричарда Серры из стальных плит, основанные на противопоставлении грубости и обманчивой грандиозности их героического «фасада» неустойчивости их же внутренней структуры, вызывают чувство незащищенности, воспроизводя тем самым характерные черты капиталистического общества[17]. Данные работы, с точки зрения Каспита, не имеют ни явного, ни скрытого морального значения, их «грубость» и вместе с тем «непрочность» не следует

[16] Ibid. P. 144.
[17] Ibid. P. 140.

рассматривать в качестве вызова такому символу капиталистической системы как небоскреб. Работы Серры — скорее резюме существующей социальной системы, чем ее критика.

В высказываниях проповедников морализирующего искусства (например, Георга Гросса), отмечает Каспит, нет оттенков и полутонов, капитализм для этих новых иконоборцев является (вопреки Марксу) воплощением абсолютного зла, уничтожающего аутентичные отношения между людьми, убивающие саму человечность. Так, Гросс стремился, по его собственным словам, показать, что окружающий нас мир является уродливым, больным и лицемерным[18]. Гросс говорил о том, что предпочитает художников-моралистов, ставящих мораль выше эстетики, тем художникам, которые упражняются в живописании красот этого мира. В похожем ключе выдержаны и рассуждения об искусстве Джона Хартфильда.

Но великие художники-моралисты прошлого — например, Хогарт, Гойя или Домье — по мнению Каспита, не верили в возможность радикального переустройства мира, их сатира бичевала то, что они считали эпизодами вечной «человеческой комедии», и (самое главное) мораль в их творчестве не мешала собственно «искусству»[19]. Сейчас, по прошествии времени мы ценим искусство этих художников за его психоэстетические качества, утверждает Каспит, а вовсе не за те элементы моральной проповеди, которые в настоящий момент кажутся такими же бесчеловечными, порочными и диктаторскими (power-hungry), как и та идеология, против которой они были в свое время направлены.

Каспит не упустил из виду, что морализирующее искусство является частью «декадентской» фрагментации современного искусства, его распада на множество направлений, в которых отдельные аспекты или функции искусства получают гипертрофированное развитие[20]. Морализирующее искусство следует рассматривать как ответ на эту фрагментацию (у которой есть, по Каспиту, как положительные, так и отрицательные стороны), поскольку оно создает супер-эго, претендующее на целостное видение мира, подчиненное единой тоталитарной концепции.

Вместе с тем в поисках объектов для критики моралисты странным образом проходят мимо, по наблюдению Каспита, таких возможных мишеней, как, например, индустрия развлечений, играющей ключевую роль в тиражировании фальшивой субъективности. Американскому теоретику это представляется глубоко симптоматичным, так как на бессознатель-

[18] *Kuspit D.* Op. cit. P. 138.

[19] Ibid. P. 139.

[20] Ibid.

ном уровне современный художник, по словам Каспита, считает себя несостоявшимся шоу-мэном, массовиком-затейником (Энди Уорхол). Творчество таких художников как Барбары Крюгер или Дженни Хольцер Каспит рассматривает как результат этой зависти к массовой культуре, желания подражать ей[21].

Каспит полностью солидаризируется с точкой зрения Ренато Поджоли, согласно которой революционность авангарда заключается в его стилистике: именно нетрадиционная форма бросала вызов обществу и общепринятому искусству[22]. В этом отношении искусство моралистов не может предложить нам ничего нового, напротив, с этой точки зрения, оно кажется неожиданно консервативным и «послушным». Не обладая собственным стилем, отрицая эстетическое новаторство, оно вынуждено опираться на серию стилистических клише, заставляющих усомниться в том революционном содержании, которое они призваны выражать. По сути дела, моралисты, заключает Каспит, жертвуют искусством во имя коммуникации, т. е. чуждой подлинному искусству функции.

Каспит высказывает небесспорную мысль о том, что с самого начала модернизм ассоциировался с моральной проповедью, критикой глубочайшей безнравственности буржуазных отношений, бичеванием пороков капиталистического общества[23]. Так, например, «Олимпию» Мане рассматривали как осуждение проституции, этого симптома морального разложения парижского общества, т. е. как обвинительный приговор целому обществу или цлой эпохе. Но темой картины Мане, согласно Каспиту, вовсе не являются грехи — социальные или индивидуальные. Работа Мане посвящена скорее психологическим аспектам взаимоотношений проститутки и клиента, т. е. зрителя. Последний (как в «Менинах» Веласкеса) и есть главный (хоть и незримый) герой картины. Жрица любви безраздельно господствует над ним, она чувствует свою власть над клиентом. Принадлежа ему как вещь, она в то же время остается недоступной, сохраняя свое достоинство, четко разделяя личное и «служебное». Она как будто понимает неспособность современного человека к полноценным человеческим отношениям, в которых люди не уподобляются вещам, не являются выполняющими определенные функции инструментами[24]. Вместе с тем Каспит считает нужным подчеркнуть, что Мане никого

[21] Ibid. P. 140–141.

[22] Ibid. P. 141; подробнее о теории искусства Ренато Поджоли см.: *Крючкова В. А.* Социология искусства и модернизм. М., 1979. С. 13–70.

[23] *Kuspit D.* Op. cit. P. 136.

[24] Ibid. P. 137.

не осуждает, его вообще не интересует моральная сторона вопроса. Не говорит Мане и о «бесчеловечной жестокости буржуазного общества», хотя в этом обществе каждый, как полагает Мане, одновременно является и жертвой, и палачом. В данном описании очень конкретной жизненной ситуации, по мнению Каспита, не содержится обобщения, позволяющего судить или тем более осуждать общество в целом. В картине Мане главенствует скорее эстетика, чем мораль, эстетика ироничной индифферентности. С такой же отстраненностью Мане трактует и сексуальность «Олимпии»; давно замечено, что не ее обнаженность сама по себе привлекает внимание зрителя, а феномен фетишизации тела[25].

В рассуждениях Каспита, прежде всего, бросается в глаза политический консерватизм, антиреволюционная риторика. Термины «оппозиционер», «революционер», «моралист» у Каспита носят негативный характер. Художник-оппозиционер наделяется различными патологическими чертами, ему ставят диагноз, его глобальные проекты по переустройству мира оказываются порождением его же собственных внутренних психологических проблем. Каспит очевидным образом симпатизирует «эстетическим» художникам, находящихся в более или менее гармоничных отношениях с внешним миром. Но случай Каспита как раз и интересен тем, что в его теории искусства за фасадом политического консерватизма вполне определенно вырисовываются черты и художественного консерватизма. Так, обращает на себя внимание некритическое использование Каспитом определения «эстетический». Каспит совершенно справедливо заявляет, что современное хаотическое состояние искусства в известной степени соответствует природе искусства как такового, избегающего каких-либо застывших форм. Каспит, вероятно, мог мы повторить слова своего заочного учителя Теодора Адорно о том, что искусство — это не сфера с четко очерченными границами, «искусству органически присущи определения, противоречащие его четкому культурно-философскому понятию»[26]. С другой стороны, Каспит абсолютно уверен, что не только мораль, но вся интеллектуальная, вербальная составляющая нашего сознания не имеют прямого отношения к искусству. Его динамику Каспит связывает главным образом с психической жизнью, опираясь, по всей видимости, на известное высказывание Фрейда из «Толкования сновидений» о том, что чисто психическая жизнь на удивление мобильна и авантюристична. Подобное жесткое разграничение психического («художественного») и вербального («социального») не только не учитывает

---

[25] *Kuspit D.* Op. cit. P. 137.

[26] *Адорно Т. В.* Эстетическая теория / Пер. А. В. Дранова. М., 2001. С. 13.

сложную диалектику этих двух начал в «Эстетической теории» Адорно и постмодернистской теории искусства в целом, оно игнорирует также и достижения классического искусствознания, в частности, теорию аллегории Ханса Зедльмайра, говорившем о неразрывном единстве художественного и аллегорического в искусстве: «...кто понял однажды грандиозную имперскую символику произведения, — писал Зедльмайр о венской Карлскирхе, — с его намеками на Августа и Траяна, на Храм Соломона, Собор Св. Петра и Св. Софию, на Карла Великого и Карла V, тот не только не сможет представить жизнь без нее, но и отделить ее от самого здания, когда будет на него смотреть»[27]. С точки зрения Зедльмайра, было бы неверно видеть во всех этих аллюзиях лишь проявления барочной страсти к аллегоризированию, которые самому искусству не важны и даже мешают. Браться за подобное разделение художественных и символических смыслов в архитектуре подобного рода, замечает Зедльмайр, столь же необоснованно, как и в величественных картинах барочных сводов[28]. То, какой широкий резонанс получила в XX веке теория аллегорической художественной формы, «формы-руины» Вальтера Беньямина, также разработанной на материале барочного искусства, свидетельствует о том, что сказанное Зедльмайром о Карлскирхе можно отнести и к современному искусству. Хабермас обоснованно указывал, что великие утопические проекты модернизма, продолжающие, по его мнению, традиции «проекта Просвещения», основывались на вере в единство всех сфер человеческой жизни. Стремление к обособлению эстетического (которое демонстрирует нам теория Каспита), с точки зрения Хабермаса, следует расценивать как предательство идеалов модернизма, т. е. как признак неоконсерватизма[29]. Впрочем, следует отдать должное Каспиту: хотя его «эстетическое» и обладает рядом традиционалистских черт, отсылая чуть ли не к Уолтеру Патеру (Пейтеру) и другим теоретикам «искусства для искусства», теория искусства Каспита не лишена и оттенка радикализма. Ведь желание, которое искусство, по мысли Каспита, должно манифестировать, невозможно идентифицировать ни с одним из видимых объектов, (как уже было отмечено) оно находится по ту сторону всех смыслов, доктрин и систем, противясь любым формам овеществления, фиксации. Фактически Каспит говорит здесь не только о невозможности воплотить желание в формах репрезентативного искусства

[27] *Зедльмайр Х.* Искусство и истина / Пер. С. С. Ванеяна. М., 1999. С. 237.

[28] Там же.

[29] *Хабермас Ю.* Политические работы / Пер. Б. М. Скуратова. М., 2005. С. 26–27, 30–31, 52–54.

10 Зак. 4294

(т. е. о большей аутентичности абстрактного искусства), но и о принципиальной «неизобразимости» желания, утопичности любых попыток зафиксировать, то, что по определению противоречит любым застывшим формам. С этой точки зрения, всякое «изображение» желания будет всего лишь его аллегорией, и теория Каспита в действительности оказывается одной из разновидностей теории аллегории Беньямина, в свою очередь отсылающей к теории религиозных образов. Теория искусства как артикуляции желания Каспита напоминает также концепцию «непредставимого», послужившей основой теории искусства постмодернизма Ж.-Ф. Лиотара.

Обратимся теперь к другой статье Каспита 1991 года — «Изобразительное искусство и художественная критика: роль психоанализа», проясняющей многие положения его теории искусства. Вслед за Бодлером Каспит разделяет художественную критику на два вида — поэтическую и математическую. Поэтическая критика, по словам Каспита, стремится настроиться на волну желания, чувственно-эротическую волну сенсомоторного образа[30]. Эта настройка может быть обозначена лишь метафорически, ей невозможно дать точное определение, поэтому Каспит и называет данный вид критики поэтическим. В свою очередь математическая критика имеет дело с проблемами коммуникации, со смыслом, включенным в те или иные нарративы, в том числе и социальные. Математический критик объективирует художественное произведение, превращает его в послание, но, с точки зрения Каспита, не воспринимает его субъективно, и, следовательно, не понимает собственную психологическую реакцию на произведение искусства. Каспит признает, что психоанализ тяготеет к математическому типу критики. Фрейд — это математический критик par excellence, предпочитавший исследовать коммуникативные функции искусства. Противопоставляя искусство коммуникации, Каспит аргументирует свою точку зрения ссылкой на работу «Сущность изобразительных искусств» известного представителя пражской семиотической школы Яна Мукаржовского. Каспит приводит следующую цитату из указанного сочинения Мукаржовского: «Художественный знак, в отличие от коммуникативного, неслужебен, т. е. не является инструментом. Он устанавливает взаимопонимание между людьми не применительно к вещам, хотя они в произведении изображены, а применительно к определенному отношению человека ко всей действительности, которая его окружает, а не только к той, которая в данном случае изображена. Но это отношение произведение не сообщает — потому собственно художе-

[30] *Kuspit D.* Visual art and art criticism // Kuspit D. Op. cit. P. 311.

ственное “содержание” произведения и не поддается словесному выражению, — а вызывает непосредственно у самого воспринимающего»[31]. Искусство, согласно Каспиту, демонстрирует полное пренебрежение к конвенциям и нормам коммуникации, образующий определенный социальный порядок и идеологию[32]. «Подрывной», «чувственно-эротический» потенциал искусства, по Каспиту, связан с непроницаемостью искусства для чисто интеллектуальных интерпретаций. Господствующая идеология, предполагает Каспит, скорее подавляет «чувственность», сенсомоторику современного человека и этой тенденции необходимо противостоять. Как поэтика субъективности, психоанализ внутренне близок эстетике, поэтому поэтическая критика имеет все предпосылки стать также и психоаналитической. С другой стороны, для современного психоанализа поэтическая критика — единственный шанс избежать стандартизации и математической психологии.

Изобразительное искусство в большей степени, чем литература, связано с нашей сенсомоторикой, считает Каспит. Настроиться на эту «чувственно-эротическую» волну изобразительного искусства непросто и представляет собой гораздо более сложную задачу, чем освоение различных «чисто интеллектуальных» кодов, за исключением разве что социального опыта. Каспит объясняет это тем, что социальный инстинкт в современном обществе искореняется также беспощадно, как тесно связанное с ним эротическое чувство[33].

Теория Каспита обнаруживает поразительное сходство с идеями рано ушедшего из жизни британского теоретика и художественного критика Питера Фуллера, пиком творческой активности которого стали 1970–1980-е гг. Деятельность Фуллера следует рассматривать в контексте широкого движения против абстракционизма и концептуального искусства, которое является одним из ярких примеров «неоконсервативной эстетики» последней четверти XX века. Принадлежавшие этому направлению художники и критики разделяли представления об универсальном характере эстетического опыта, его независимости от власти идеологии и исторических изменений. В Великобритании с этим направлением связано творчество художников-фигуративистов «Лондонской школы», в той или иной степени возрождавших традиционные формы репрезентации.

---

[31] *Мукаржовский Я.* Исследования по эстетике и теории искусства. М., 1994. С. 437.

[32] *Kuspit D.* Op. cit. P. 312.

[33] Ibid. P. 311.

Особая близость между воззрениями Каспита и Фуллера, почти одновременное обращение обоих критиков к «консервативной» ветви психоаналитической традиции (у Фуллера психоанализ, впрочем, неотделим от марксизма) отчасти, вероятно, дань времени. Н. Маньковская отмечает влияние идей неоконсерватизма на постмодернистское искусство 1970-х годов, по отношению к которому бытует термин «неоконсервативный постмодернизм»: «На смену протесту и критике предшественников в контркультуре «новых левых» пришло самоутверждение «новых правых» на почве консервации культурных традиций прошлого путем их эклектического сочетания»[34]. Ключевой фигурой этого периода, по мнению Маньковской, становится Умберто Эко с его концепцией иронического прочтения прошлого. У. Эко писал: «...раз уж прошлое невозможно уничтожить, ибо его уничтожение ведет к немоте, его нужно переосмыслить, иронично, без наивности»[35]. Фуллер формально не принадлежит к «новым правым», его обращение к традиции в определенном смысле является революционным как вызов ориентированному на концептуализм художественному истэблишменту и всему искусственному миру позднего капитализма. У Каспита попытки революционизировать «желание» и «телесность» выглядят более робкими и тем не менее это социально-критическое измерение в его работах также присутствует. Однако, какими бы ни были политические взгляды и другие внешние атрибуты отношения Каспита и Фуллера к современной действительности, по сути, их позиция как художественных критиков, стиль их профессионального мышления позволяют отнести данных авторов к культурному неоконсерватизму.

Дональда Каспита и, в особенности, Питера Фуллера можно назвать крупнейшими идеологами неоконсерватизма, во многом определившим настроения в западном художественном мире 1970–1980-х гг. Примеров этой новой неоконсервативной стратегии можно приводить множество. Так, в 70-е годы многие французские концептуалисты вновь «берутся за кисть». Концептуалист Жан-Пьер Пенсмен ставит своей целью «соперничать с Веронезе»[36]. О своем стремлении постичь «ремесло живописи» писал Луи Кан: «Моя живопись стремится выйти за пределы упрощен-

[34] *Маньковская Н.* Эстетика постмодернизма. СПб., 2000. С. 162–163.

[35] *Эко У.* Заметки на полях «Имени розы» // Эко У. Имя розы. СПб., 1998. С. 636.

[36] *Милле К.* Современное искусство Франции / Пер. Л. П. Морозовой, С. В. Артюшевской, А. М. Дудиной, А. В. Жук. Под ред. М. А. Бессоновой. Минск, 1995. С. 164.

ности современного искусства и следовать за некоторыми живописными достижениями итальянского Возрождения». Другой французский художник-концептуалист Даниэль Дезез говорил, что мастерство позволит нашему поколению освободиться от ситуации «не-искусства», дистанцируясь от авангардизма и идеологии. Известный французский критик Жан Клер также видел в понятии «ремесла» оплот против упадка живописи.

Как уже было сказано, эстетика Фуллера, в особенности его теория экспрессии во многом напоминают теорию искусства Каспита с ее центральной проблемой телесности. В своей книге «По ту сторону кризиса в искусстве» Фуллер поставил под сомнение многие основополагающие принципы модернизма. Наиболее провокационным разделом эстетики Фуллера, как и теории Каспита, представляется его гипотеза о том, что живопись (в отличие от литературы или философии) связана прежде всего с «биологическим» (а не «духовным» или «интеллектуальным») «уровнем существования»[37], то есть, прежде всего, с жизнью тела. Это объясняется не только тем, литература или философия имеют дело уже с «перекодированной», «словесной» реальностью, в то время как искусство предполагает более непосредственный контакт с окружающей действительностью. На более глубоком уровне искусство как материальная практика является отражением жизни тела, симуляцией соматических процессов. Говоря о примате «биологического человека» над «человеком социальным», Фуллер отрицает концепцию изменчивости природы человека, которая санкционировала искусство модернизма. Если Теодор Адорно и другие теоретики модернизма разоблачали миф о «вечной жизни» великих произведений искусства, считая их фетишизацию порождением современной массовой культуры (культуриндустрии)[38], то Питер Фуллер, напротив, вновь заговорил об «универсальных законах искусства», гарантом существования которых, по его мнению, является неизменность биологической природы человека. Власть идеологии над искусством (и, следовательно, над человеком), по мнению Фуллера, не является абсолютной. Тот факт, что в любую эпоху произведение искусства создается человеком, обладающим телом и спектром эмоций, схожими с нашими, с точки зрения Фуллера, позволяет говорить об универсальных законах эстетики и искусства[39]. Подобный же антиисторизм, как нам еще придется убедиться, господствует

[37] *Fuller P.* Beyond the Crisis in Art. London, 1980. P. 258.

[38] *Адорно Т.* Эстетическая теория. С. 384.

[39] *Fuller P.* Op. cit. P. 36.

и в работах Каспита. Несмотря на все рассуждения Каспита о том, что «желание» несет обновление, в том числе и в социальной жизни, его теория не предполагает в полном смысле слова *развития*, *эволюции* искусства. Как и Фуллер, Каспит негативно относится к тем «неподлинным» формам искусства, которые пытаются оправдать свое существование своей близостью к таким же «неподлинным», искусственным, эмоционально бедным формам современной социальной жизни, и склоняется к тому, что подлинное искусство должно обладать «универсальным человеческим голосом»[40].

По мнению Фуллера, в 60-е годы теоретики-марксисты слишком увлеклись разоблачением «уникального эстетического объекта» как продукта аграрной экономики, «экономики дефицита», в которой вещи ценились больше, чем люди[41]. Каспит также встает на защиту старой категории эстетического[42]. Будучи марксистом и сторонником психоаналитического метода Фуллер критикует наиболее популярные в 70-е годы разновидности марксизма и психоанализа, связанные с именами Альтюссера и Лакана, чуждые также и Каспиту. Если Бенджамин Бухло, связывавший возрождение фигуративности с фашизмом, считал, что периодические попытки реабилитировать фигуративность обусловлены циклическим характером кризисов капиталистической экономики, то Фуллер видит угрозу нового тоталитаризма в отрицании биологической основы человека[43]. Каспит, как и Фуллер бывший видным пропагандистом нового фигуративного искусства 1970–1980-х гг., так же как и британский теоретик противопоставлял телесность и тоталитаризм, хотя и признавал двойственную сущность, например, фашизма, «хаотического» и в то же время стремящегося к тотальной регламентации жизни своих граждан[44].

По мнению Фуллера, точка зрения которого в данном случае во многом совпадает с позицией Каспита, история искусства XX века должна быть переписана. Знак равенства, по Фуллеру, должен быть поставлен не между соцреализмом и академизмом, как это часто делается, а между соцреализмом и модернизмом как двумя видами «официального» ангажированного искусства. Особое внимание Фуллер уделяет художникам,

---

[40] *Kuspit D.* Op. cit. P. 284.

[41] *Fuller P.* Op. cit. P. 20–21.

[42] *Kuspit D.* A psychoanalytic understanding of aesthetic disinterestedness // Kuspit D. Op. cit. P. 331–338.

[43] *Fuller P.* Op. cit. P. 253.

[44] *Kuspit D.* Op. cit. P. 221.

которые занимали маргинальное положение в «официальной», «модернистской» истории искусства (Эдвард Хоппер, Ричард Дибенкорн, Дэвид Бомберг). Известно отрицательное отношение Каспита к таким ключевым фигурам модернистской истории искусства как Дюшан и Уорхол. Каспит в целом негативно настроен к тому, что он называет интеллектуальным не-искусством.

Важнейшая категория теоретических работ Каспита и Фуллера — категория телесности в последней четверти XX века становится почти синонимом современного искусства, его главным и едва ли не единственным идеалом. Если в начале века теоретики современного искусства писали трактаты «о духовном в искусстве», то теперь «духовное» вытесняется «телесным», эти категории как бы меняются местами, согласно лозунгу Мишеля Фуко: «душа — темница тела». Один из ярких выразителей этой тенденции Александр Раппапорт указывал, что адекватность живописи бытию состоит именно в том, что и мир, и картина — не знаки, а тела. Живопись, по мнению Раппапорта, и творится и познается через тело, через плоть, поэтому ее и невозможно редуцировать к оптическим явлениям и тем более к словесной интерпретации[45].

Возникновение современного искусства долгое время интерпретировали в контексте «борьбы с телесностью» как своего рода магистральной линии развития западного искусства. Этой первоначальной или идеалистической версии рождения модернизма придерживался, например, Вернер Хофман в своей известной работе «Основы современного искусства. Введение в его символические формы». Опираясь на точку зрения Теодора Хетцера, Хофман, в частности, указывает, что в суть телесного входит ограничение, предельность и обозримость формы, ее изоляция, которая препятствует развитию художественной фантазии[46]. (Как мы видим, телесность здесь все еще является отрицательной категорией.) На рубеже XIX–XX веков борьба с телесностью, замкнутой формой, по Хофману, достигает апогея, результатом чего становится рождение современного искусства. Так, например, значение творчества Гогена, в концепции Хофмана, сводится к тому, что французский художник переводит телесную пластичность Энгра в сферу идеальной плоскостности. Сезанн также усиливает плоскостность картины, поскольку материальная телесность более не является предметом подражания в искусстве. Именно в этом «идеалистическом» контексте Хофман говорит об «однообразии» живописной

---

[45] *Раппапорт А.* 99 писем о живописи. М., 2004. С. 160–162.

[46] *Хофман В.* Основы современного искусства. Введение в его символические формы. СПб., 2004. С. 302.

манеры Сезанна, для которой формы реального мира и промежутки между ними равнозначны[47]. Не случайно, Хофман так настойчиво проводит параллели между постимпрессионизмом и немецкой классической философией, прямо говоря о том, что «идеалистические взгляды и убеждения» Сера, Гогена, Ван Гога и Сезанна опираются на интеллектуальные принципы немецкой классической эстетики[48].

В современном искусствознании господствует иной взгляд как на истоки модернизма, так и на проблему постимпрессионизма. Согласно Иву-Алену Буа, Сезанн одним из первых подверг критике ренессансную концепцию чистой визуальности, отвергнув дуализм зрительного и телесного. Например, в знаменитом «Натюрморте с гипсовым купидоном» стирается демаркационная линия между плоскостями пола и стола: изображенные предметы готовы выпасть из поля картины и упасть к нашим ногам[49]. Близкие Иву-Алену Буа идеи еще в 30-е гг. отстаивал И. И. Иоффе. По его мнению, цвет у Сезанна — не красочная поверхность тела, а сама материя тела. Таким образом, цвет не только сливается с формой, но видимая цвето-форма — с внутренней массой тела, поверхность — с сущностью. Новизна метода Сезанна, с точки зрения Иоффе, «заключалась в замене внешних, как бы пустых объемов-видимостей объемом-массой, в уничтожении разрыва между видимостью и сущностью, цветом и телом, зрением и знанием, наблюдением и закономерностью»[50].

С современной точки зрения, искусство модернизма, а затем постмодернизма, смешивая зрительное и либидозное, демонстрировало, что «мы смотрим телом» (Дюшан). Так, к примеру, многие высказывания британского художника Дэвида Хокни 70-х годов, близкого в этот период неоконсерваторам, напоминают положениям «телесной» эстетики Фуллера и Каспита. В беседе с Рональдом Китаем Хокни говорит: «И помните следующее: это всегда фигуры смотрят на картины. Никто другой. Там всегда есть маленькое зеркало. Вы не становитесь “красным и голубым номер три” смотря на “голубое и коричневое номер четыре”»[51]. В неопубликованном интервью Хокни с Сарой Фокс-Питт (Архив Тэйт-гэлери) британский художник отмечает, что человеческое тело — это самая

[47] *Хофман В.* Указ. соч. С. 302–304.

[48] Там же. С. 246–247.

[49] *Bois Y.-A., Krauss R.* Formless. A User's Guide. New York, 1997. P. 27.

[50] *Иоффе И. И.* Синтетическая история искусств: Введение в историю художественного мышления. Л., 1933. С. 423.

[51] *Kitay R., Hockney D.* R. B. Kitay and David Hockney in Conversation // New Review. Vol. 3. January–February. 1977. P. 76.

интересная и в то же время сложная для художника тема: ведь тело в настоящем искусстве, как правило, красноречивее лица[52]. Позднее, в период увлечения китайским искусством Хокни будет высказываться еще более определенно, утверждая, что основанное на принципах линейной перспективы западное искусство лишило человека его тела.

Описание картины Вермеера, с которого начинается книга Фуллера «По ту сторону кризиса в искусстве» (в заключительной главе книги Фуллер вновь возвращается к этому примеру), не случайно вызывает в памяти работы «натуралистического стиля» Хокни. Ничто не наносит такого ущерба теоретическому познанию современного искусства, как его сведение к аналогиям с искусством прошлого, утверждал Т. Адорно. Для Фуллера, напротив, именно творчество «старого мастера» Вермеера — пример свободы искусства от идеологии и образец для современных художников. Хотя Вермеер, по мнению Фуллера, никогда не ставил под сомнение художественные конвенции своего времени и был «величайшим ремесленником»[53], магическое воздействие его искусства невозможно объяснить с помощью абстрактных законов истории искусства, психоаналитических или формалистских концепций. Симптоматично, что в опубликованной в журнале «Нью Ревью» беседе Рональда Китая и Дэвида Хокни, которая считается манифестом нового фигуративного искусства, оба художника также отрицают идею прогресса в искусстве[54].

В 1977 году известный писатель Филипп Соллерс подверг критике тезис о том, что авангард следует интерпретировать в терминах прогресса. Напротив, согласно Соллерсу, авангард сопротивлялся так называемому «прогрессу», который в обличье фашизма и сталинизма в действительности привел к регрессу[55]. Авангард, с точки зрения Соллерса, существовал в качестве оппозиции «рационализму» марксизма и психоанализа. Конец идеологии, завершение марксистской и психоаналитической гегемонии в 80-е годы, по мнению Соллерса, одновременно является и концом авангарда. Согласно Катрин Милле, оригинальность Соллерса заключалась не в том, что он разоблачал зависимость авангардистов от идеологии, а в том, что он рассматривал авангардистов в качестве борцов с идеологией как таковой[56].

---

[52] *Hockney D.* An interview by Sarah Fox-Pitt. Tate Gallery Archive. 4 August 1982. TAV 382AB. P. 11.

[53] *Fuller P.* Op. cit. P. 11.

[54] *Kitay R., Hockney D.* Op. cit. P. 75–77.

[55] *Милле К.* Указ. соч. С. 238–239.

[56] Там же. С. 239.

11 Зак. 4294

Символической фигурой для представителей неоконсервативной эстетики 1970–1980-х годов стал Марсель Пруст. Антиинтеллектуализм Пруста, его интуиции о «телесной памяти» казались чрезвычайно актуальными в это десятилетие. Марсель Пруст писал в «Обретенном времени»: «И я понял, что материал, необходимый для литературного произведения — это мое прошлого; я понял, что собирал его в легкомысленных удовольствиях, в праздности, в нежности, в боли...»[57]. «Эстетика» Пруста, реабилитирующая человеческий опыт как тему для искусства, сыграла важную роль в возрождении фигуративности. Утверждения Пруста об интуитивистском характере художественного творчества также приобрели особый смысл в рамках неоконсерватизма 70-х. «Произведения, изобилующие теориями подобны вещи, на которой оставили этикетку с ценой». «Стоит только резонерствующим интеллектуалам начать судить художественное произведение, — писал Марсель Пруст, — оказывается, нет ничего определенного, ничего бесспорного, и доказать можно все что угодно. В то время как талант представляет собой универсальное благо»[58]. Вера в универсальность художественного опыта, его независимость от смены социально-экономических формаций, исторических и культурных изменений — отличительная черта эстетики Пруста.

Общая направленность теоретических работ Фуллера совпадает с программными установками французской группы «Новая субъективность», идеологом которой был известный искусствовед Жан Клер. Так же как и для Фуллера, идеалом для Клера являются художники-одиночки, державшиеся в стороне от основных течений модернизма (Боннар, Джакометти, Балтюс)[59]. Жан Клер «защищает художников, которые, находясь вне истории, не стремятся исследовать новые технические средства и поражать оригинальностью форм, но "ставят своей задачей пристальное наблюдение за видимым миром"»[60]. Главным оппонентом «Новой субъективности» Жана Клера (как и критики Фуллера) является концептуализм. Оба критика, вероятно, с одобрением восприняли бы многие положения книги «Живопись и зло» (1983) писателя Жана Анрика, противопоставлявшего «неподкупных» художников и «непримиримых индивидуалистов» (Эгон Шиле, де Кунинг) тем, кто, подобно Дюшану, примкнул к светским религиям (таким, как сциентизм и оккультизм)[61].

---

[57] *Пруст М.* Обретенное время / Пер. А. Смирновой. СПб., 2000. С. 219.

[58] Там же. С. 212.

[59] *Милле К.* Указ. соч. С. 242–243.

[60] Там же.

[61] Там же. С. 239.

Таким образом, можно констатировать, что апелляция к классическому культурному наследию и «вечным ценностям», возрождение интереса к «ремеслу» живописи, представления о независимости искусства от социальных и экономических факторов — характерные черты неоконсервативной эстетики, которые нашли отражение в теоретических работах Фуллера и Каспита. В контексте «неоконсервативной эстетики» следует рассматривать реабилитацию психологии и психоанализа — запретных территорий в рамках модернистской парадигмы. Модернисты рассматривали психологизм как разновидность натурализма. В частности, Фридрих Ницше осуждал «торговлю психологией» во французском романе XIX века: «Природа — это случайное. Этюды "с натуры", по-моему, скверный признак: он говорит о покорности, слабости, фатализме — подобное раболепное пресмыкательство перед petits faits не достойно цельного художника. Видеть то, что действительно есть, свойственно людям иного духовного склада, антихудожественным, приверженным факту»[62]. Искусство для Ницше — это «непреодолимое стремление превращать все в совершенство». Для Каспита, ценившего «жизнеутверждающее» начало философии Ницше, полная реализация подобного антипсихологизма в искусстве, вероятно, показалась бы разновидностью модной нынче «философии гламура», признающей лишь глянцевый фасад жизни, но ничего не желающей знать о реальной психофизиологии человека.

Для того, чтобы оценить всю двойственность отношения Каспита к психоанализу, т. е. к методологической основе своих собственных работ, необходимо вернуться к статье «Изобразительное искусство и художественная критика: роль психоанализа». В ней Каспит вспоминает о блестящем, с его точки зрения, сравнительном анализе «теорий искусства» Канта и Фрейда в «Эстетической теории» Адорно, работе, которую Каспит здесь же называет «самой важной книгой по проблемам искусства и эстетики из написанных в XX веке»[63]. Как известно, в «Эстетической теории» Адорно обвинял и Канта, и Фрейда в том, что согласно их взглядам, вся негативность жизненного опыта, его дисгармония, остаются где-то за рамками «законченного», «целостного», «гармоничного» произведения искусства[64]. Каспит приводит замечательный фрагмент из рассуждений Адорно: «Искусство — это не провозвестник новой, лучшей, чем господствовавшая до сих пор, практики, но в такой же мере и критика практики как господства жестоких принципов самосохранения в рамках существу-

---

[62] *Ницше Ф.* Стихотворения. Философская проза. СПб., 1993. С. 585–586.

[63] *Kuspit D.* Op. cit. P. 305.

[64] *Адорно Т. В.* Эстетическая теория. С. 20–21.

ющего порядка жизни и ради него. Оно карает производство ради своей собственной лжи, выступает за такую практику, которая не ограничивалась бы заколдованным кругом работы. Promesse du bonheur означает больше того факта, что существовавшая до настоящего времени практика искажает все понятия о счастье, — счастье выше практики. Пропасть между практикой и счастьем измеряет силу отрицания в произведении искусства»[65]. В другой своей работе «Авторитарная личность» Адорно противопоставляет «невротическое несчастье» «нормальному несчастью», т. е. тому, что в теории Фрейда считается нормой[66]. Произведение искусства, по Адорно, отрицает это навязываемое обществом «нормальное несчастье», как и всю ложную рациональность современного капитализма. Оно бескомпромиссно отказывается от адаптации к этому миру. Искусство — это перверсия, которая является социальным бунтом.

Адорно поднимает здесь, вероятно, самую важную проблему психоанализа искусства. В самом деле можем ли мы судить об искусстве с точки зрения понятий нормы и патологии, подразделяя художников и их творения на «здоровых» и «больных», как это делает и сам Каспит? Применимы ли эти медицинские термины к искусству? И если да, то кто будет, в конечном счете, определять, что есть норма? Каспит не дает ответов на поставленные вопросы, он не усвоил уроков Адорно или усвоил их очень поверхностно. Познакомив читателя со взглядами Адорно на психоанализ, он сразу переводит дискуссию в иную плоскость, переходя к обсуждению проблемы субъективности. Согласно Каспиту, теория Адорно актуальна прежде всего потому, что она возвращает искусству субъективность: только в искусстве страдание может обрести голос и найти утешение в современном мире. При этом Каспит очевидно считает подлинной стихией этой субъективности чувственно-эротическое начало, воплощением которого и является искусство. Проявляя непоследовательность, Каспит даже не считает нужным оспаривать точку зрения тех психоаналитиков (Альфред Лоренцер), которые вполне в духе Адорно, утверждали, что основные типы субъективности формирует господствующая идеология, и что содержание желаний определяется социальными практиками[67]. Но никаких «практических» последствий эти реверансы в адрес модных интеллектуальных течений для теории и художественной критики Каспита не имели. Американскому теоретику не удается «перекинуть мостик» между чувственным и социальным: Каспит противопоставляет

---

[65] *Адорно Т. В.* Эстетическая теория. С. 21.

[66] *Kuspit D.* Op. cit. P. 309.

[67] Ibid. P. 310.

гонимому обществом эротизму социальную коррумпированность вербальных кодов, но разве общество не может навязывать индивидууму некий общеобязательный тип сенсомоторики, о чем писал тот же Альфред Лоренцер? Разве теория стилей Вельфлина, например, не есть, по сути, описание этих сменяющих друг друга сенсомоторных типов?

Много вопросов вызывает и достаточно спорная трактовка Каспита «Эстетической теории» Адорно. Нельзя сказать, что эстетическая антиутопия немецкого философа носит подчеркнуто чувственный характер (в этом отношении Каспиту гораздо ближе Маркузе). Эротизм, как и, например, китч — всего лишь один из аспектов сущности искусства в интерпретации Адорно. Негативная диалектика Адорно отрицает как чисто когнитивные, так и ортодоксально эмотивистские подходы к искусству: «Сколь мало искусство в наши дни может быть языком чистого чувства, каким оно никогда и не было, как и языком самоутверждающейся души, — писал Адорно, — столь же мало способно оно бежать за тем, что должно быть достигнуто посредством обычного, общепринятого, традиционного познания...»[68]. Рассуждая о проблеме субъекта в искусстве, Каспит не учитывает сложную диалектику «реального» и «субъективного» в известном разделе «Эстетической теории» «Диалектика интеграции и “субъективный пункт”», цитаты из которого Каспит часто приводит в своих работах. В современных условиях, указывает Адорно, когда власть «внешней реальности» над субъектом становится абсолютной, искусство может противостоять этой власти, лишь стирая все различия между собой и окружающей действительностью[69]. Можно сказать, что искусство, по Адорно, должно притвориться мертвым, изобразить собственную смерть и смерть субъекта, создавая негатив управляемого мира; и только путем этой изощренной мимикрии искусство побеждает реальность, поскольку «излишек реальности — это гибель реальности; и, убивая субъект, она сама себя обрекает на смерть; в этом переходе и проявляется то художественное начало, которое наличествует в антиискусстве»[70]. Но Каспит как раз и не признает это «художественное начало» антиискусства, предпочитая называть его неискусством[71], в этом и заключается корень его разногласий с Адорно, о которых он, впрочем, старается не распространяться.

Пессимизм Адорно глубок, он сильно отличается от поверхностной критики современного общества у Каспита. Если последний говорил

---

[68] *Адорно Т. В.* Эстетическая теория. С. 50.

[69] Там же. С. 49.

[70] Там же.

[71] *Kuspit D.* Op. cit. P. 167.

лишь о подавлении телесности или «чувственно-эротического» начала господствующей идеологией, то Адорно констатировал установление полного контроля со стороны властных институтов над всеми областями человеческой деятельности, и, прежде всего, над нашей телесностью, эмоциональной жизнью, различными способами самовыражения. Контроль «Системы» над человеком в представлении Адорно является настолько полным, что само существование «индивидуального опыта», способного претендовать на воплощение в искусстве становится проблематичным. Адорно не устает повторять, что опыт современного человека «опустошен», игнорируя этот факт, в искусстве и политике будет сложно избежать того, что Адорно называет «лживой персонализацией, фальшивому интересу к личности»[72]. В этом отношении «новый субъективизм» Каспита нуждается в дополнительном теоретическом обосновании.

Наконец, нельзя не отметить, что многие упреки, высказанные Адорно в адрес психоанализа искусства Фрейда, можно переадресовать и Каспиту. Главное замечание Адорно сводится к тому, что рассматривая произведения искусства исключительно в плане психической имманентности, фрейдовская теория лишает искусство быть антитезисом всего, что представляет собой область не-Я[73]. Напомним, что именно эта особенность психоанализа позволяет Каспиту отрицать непосредственную связь искусства с другими сферами человеческой жизни, именно «субъективный» психоанализ Фрейда обеспечивает появление политически-консервативных обертонов в риторике Каспита, что нагляднее всего проявилось в его попытке дискредитировать «активистское» искусство (о чем уже шла речь). В данном случае, подчеркивает Адорно, «сфере, выходящей за пределы Я, уже не страшны шипы и колючки произведений искусства; они растрачивают свои силы, погружаясь в бездны психологического анализа, решающего проблемы инстинктов и подсознательных влечений, борьбы с ними, и, наконец, приспособления к ним»[74]. С этой точки зрения, психоанализ Каспита, утверждающий, что основной функцией искусства является гармонизация отношений человека с окружающим миром, его адаптация к внешней среде, легко уживается с филистерским взглядом на произведение искусства как на явление, примиряющее и сглаживающее противоречия, с конформистским принятием расхожих взглядов на искусство как на «благодетельное культурное достояние»[75].

[72] *Адорно Т. В.* Эстетическая теория. С. 49–50.

[73] Там же. С. 20.

[74] Там же.

[75] Там же.

Каспит, избегающий полемизировать непосредственно с Адорно, пытается опровергнуть некоторые из аргументов последнего в полемике с так называемыми «эстетиками-неоэстетами» — Лео Берсани и Ричардом Пуарье (Пойриером — Poirier).

При этом Каспит защищает не «конкретную» психоаналитическую интерпретацию, в любом случае ограниченную и догматическую, а сам «психоаналитический настрой», восприимчивость к желаниям, а, следовательно, и к искусству[76].

В своей работе «Детство искусства. Интерпретация эстетики Фрейда» Сара Кофман приходит к выводу, что произведения искусства ничем не отличались для Фрейда от других продуктов человеческой психики: они содержат загадки, которые, по Фрейду, необходимо разгадать и тем самым демистифицировать их раз и навсегда[77]. Психоанализ искусства становится, таким образом, его психосекуляризацией. На основании в том числе и данной интерпретации теории Фрейда неоэстеты утверждают, что, вне зависимости от того как понимать психоанализ — как реконструкцию личного или коллективного бессознательного, т. е. бессознательного автора произведения или времени (общества) его породившего — он мало пригоден к исследованию собственно художественных проблем, поскольку не учитывает главную особенность искусства — способность ускользать от власти любых, даже самых убедительных, интерпретаций[78]. Психоанализ помещает искусство в чуждую ей сферу субъективности, полагают неоэстеты, где искусство теряет свою специфику и значимость. Подлинное искусство представляет собой трансгрессию субъекта, оно выходит за рамки субъективности, переступая границы любых представлений о центрированном эго[79].

Фактически Каспит встает на точку зрения эстетиков-неоэстетов, считавших произведения искусства непознаваемыми и не поддающимися интерпретации. Но, в отличие от неоэстетов, Каспит не отрицает психоанализа и традиционного «я». Берсани должен знать, отмечает Каспит, что непроницаемость, плотность (density) произведения искусства, о которой он толкует, это плотность желания. Берсани хочет, чтобы границы смыслов в искусстве оставались размытыми, независимыми от означаемого (объективного мира). Он размывает и границы желаний, которые утрачивают свои референты, свою специфику, становясь

---

[76] *Kuspit D.* Op. cit. P. 307.

[77] Ibid. P. 303.

[78] Ibid. P. 304.

[79] Ibid. P. 302.

все более непроницаемыми, плотными. Эти желания отрицают центрированного социального субъекта, существуя по ту сторону определенных форм и значений. Однако это находящееся во власти желаний искусство Берсани, замечает Каспит, может отвергать традиционную самость, оно может быть «нечитаемым» и недоступным для рационалистских интерпретаций, но оно не может отрицать своей близости психоанализу[80].

Возможности психоанализа Каспита в плане исследования социально-исторической проблематики демонстрируют его работы, посвященные немецкому неоэкспрессионизму. В этой связи большой интерес представляет статья Каспит «Воля к власти Ансельма Кифера». С точки зрения американского теоретика, в своем романтизме Кифер остается таким же нигилистом, как и Ницше, чьи работы, по мнению исследователя его творчества Морса Пекхэма (с которым согласен Каспит), является триумфом романтизма[81]. Для романтика лишь субъективный опыт восприятия истории может придать ей ценность, только создание иллюзии может укрепить нашу волю к жизни в бессмысленном, но прекрасном мире. В интерпретации Каспита Кифер не только принимает идею о «неизбежности истории» во всей ее мизерии, но и создает иллюзии, усиливающие нашу волю к жизни, противостоящую этой мизерии, наиболее чувствительными к которой оказываются именно романтики. Заметим в скобках, что данная формула — искусство как иллюзия лучшей жизни, с реальной жизнью не имеющая ничего общего — как нельзя лучше соответствует идеологии неоконсерватизма. Вместе с тем искусство, согласно Каспиту, мешает нам поверить в возможность некоего бегства от истории в вечность — этой разновидности самоубийства или анестезии[82]. Искусство находится где-то в промежутке между историей и вечностью: если искусство и указывало когда-то путь в вечность, то у романтиков вообще и у Кифера в частности оно указывает путь назад к истории, восстанавливая наш вкус к жизни. Каспит стремится доказать, что так называемая «мертвая текстура» киферовских работ в действительности носит чувственный характер; и эта богатая живописная поверхность призвана воскресить нашу волю к жизни[83]. Каспит говорит в этой связи о скрытом значении, скрытом пласте произведений Кифера, оставшемся вне поля зрения тяготеющих к формализму американ-

[80] *Kuspit D.* Op. cit. P. 302.
[81] *Kuspit D.* Anselm Kiefer's will to power // Kuspit D. Op. cit. P. 234.
[82] Ibid.
[83] Ibid. P. 235.

ских критиков, безмерно преувеличивавших «смертогенность» произведений Кифера. Как и Ницше, Кифер считал «благородным» лишь то, что поддерживает в нас экзальтированное возвышенное чувство жизни, неразрывно связанное в данном случае с чувством безграничной власти. Все дело в том, что Кифер хочет вернуть немцам эту «мораль господина», спасти от исчезновения обостренное немецкое чувство власти[84]. Теперь эта воля к власти лишена практического или психосоциального измерения; она приобрела художественную форму — «большого духовного стиля» (Каспит ссылается на работы английского философа Альфреда Норта Уайтхеда, связывавшего понятия стиля и власти). Сила стиля Кифера, по мнению Каспита, проистекает от этого немецкого чувства власти, которое определяет судьбу Германии. Воля к власти, которая однажды поставила эту страну на грань полного уничтожения, таким образом, проникает в искусство под маской художественного стиля. Теперь поверженная Германия, военная мощь которой незначительна, существующая по милости Востока и Запада и зажатая в тиски между ними (статья Каспита написана в 1988 г.), может гордиться своей духовной мощью, духовной властью. Используя различные стилистические стратегии Кифер остается немцем в этой безудержном вожделении к власти. Все у Кифера, подчеркивает Каспит, подчинено одной-единственной цели — замаскировать грубость его исконно немецкой воли к власти и придать ей интеллектуально респектабельный вид, трансформируя физическую власть в духовную[85]. Вообще немцы никогда не откажутся от своей воли к власти, утверждает Каспит — в противном случае это означало бы отказ от своей истории и национальной идентичности[86]. Этот поиск «патологических» национальных черт, согласно Юргену Хабермасу, признающему лишь «постнациональную идентичность», также следует отнести к характерным признакам неоконсерватизма[87]. Современное искусство в самом деле развивалось под знаком интернационализма. В единой истории модернизма не было место «национальным школам», так же как и индивидуальным психофизиологическим особенностям автора-творца. Акцент делался на общезначимом, универсальной, преодолевающем локальные местные особенности. «Первозданность» модернизма не имела национальности, как и подчеркнуто индивидуальных черт.

[84] Ibid.

[85] Ibid. P. 236.

[86] Ibid.

[87] *Хабермас Ю.* Политические работы. Разделы 5, 6.

Каспит, напротив, рассматривает творчество Кифера как двойную патологию — национальную и психическую. Кифер, отмечает он, примеряет маски тирана, сумасшедшего и художника, т. е. «абсолютно других», для которых «закон не писан»[88]. В основе любого закона лежит принцип различия, разделения на части. Наличие подобного разделения предполагает любой социальный порядок. Парадоксально, но именно «абсолютно другой», т. е. радикально отличающийся от основной массы людей субъект, это воплощение «абсолютного различия», способен разрушить саму систему различий. Общество, полагает Каспит, время от времени нуждается в подобном разрушении, поскольку только таким образом может возникнуть новая реальность. Поэтому общество не только относится терпимо, но и возвышает иногда безумцев, художников и тиранов, тех, которые либо в действительности считают себя богами, либо претендуют на эту роль в глазах толпы.

С точки зрения психоанализа, говорит Каспит, деструктивный, «анально-садистский», гомогенный мир этих «вождей человечества» становится пародией на отцовский, «генитальный», структурированный мир закона[89]. Этому деструктивному «анально-садистскому» миру соответствует напоминающая поллоковскую абстракцию фигуративность Кифера, в которой общее обладает такой властью над частным, как будто речь идет об изображении последствий ядерной катастрофы. Отдельные знаки, культурные символы либо почти сливаются у Кифера с поверхностью холста, либо (как, например, в книгах Кифера) их «независимость» карикатурно преувеличена.

Это уничтожение различий, о котором идет речь у Каспита, — сквозная тема всей постмодернистской философии, в теории искусства нашедшая, вероятно, самое яркое воплощение в искусствознании Розалинд Краусс. Но у Каспита (как и в случае с концепцией шизофрении Джеймисона) отсутствует всякая идеализация, тем более возведение в абсолют или некую новую норму этого процесса; напротив, исчезновение различий рассматривается как симптом двойной, социальной и индивидуальной патологии, а творчество Кифера в этом контексте превращается в историю болезни. Разрушение ближе Киферу, чем создание, констатирует Каспит, анально-садистский мир — ближе, чем состоящий из отдельный вещей и функций упорядоченный генитальный мир. Это демонстрирует стремление Кифера к первичной, деструктивной, анально-садистской власти, наделяющей правом генерировать хаос и, с другой стороны, сви-

---

[88] *Kuspit D.* Op. cit. P. 232.

[89] Ibid. P. 233.

детельствует о второстепенном значении для него генитальной власти. И в этом отношении, по Каспиту, он — квазинацист[90].

Вместе с тем у Кифера сохраняется напряжение, борьба между этими двумя видами власти — деструктивным и созидательным. Ни один из них не одерживает полной победы, что и придает ценность искусству Кифера. С другой стороны, не следует забывать о том, пишет Каспит, что два указанных выше типа воли к власти символизируют собой две стороны романтизма[91]. Деструктивная воля к власти, направленная на уничтожение различий и стремящаяся ввергнуть мир в состояние хаоса — это темная сторона романтизма, образ ложной свободы. Утопические чаяния, связанные с созданием нового мира, нового способа структурирования реальности — это светлая, хотя и фальшивая, по Каспиту, сторона романтизма, фальшивая, поскольку этим мечтам о лучшей жизни никогда не суждено будет стать явью. Но Каспит не ограничивается проведением параллелей между нацизмом (заново открывшим мир хаотического) и «темной стороной» романтизма, он сравнивает Кифера с Гитлером[92]. И Гитлер в социальной сфере и Кифер — в художественной играют своего рода антироли, если воспользоваться выражением М. Пекхэма. Последний выделял такие типы антиролей как поэт-визионер или художник-визионер, представитель богемы, виртуоз (virtuoso) и денди. В представлении Каспита, считавший себя визионером Гитлер, парадоксальным образом, являлся представителем богемы, виртуозом и денди (подобными чертами обладает и «фигура автора» в искусстве Кифера). Гитлер, как и Кифер, стремился уничтожить классовые различия и создать некое подобие героического, мифического общества, подчиняющегося не закону, а сверхчеловеку. При этом Каспит подчеркивает, что антироли предпочитают люди, не желающие жить в спокойном и упорядоченном мире: ведь выбирая антироли, они выбирают хаос. По словам Каспита, сам Кифер идентифицирует себя с Гитлером, в котором он видел аналог своему чувству всемогущества как художника[93]; об этом свидетельствует знаменитая серия работ Кифера «Оккупация» (на фотографиях сделанных в различных частях Европы мы видим самого Кифера в нацистской форме и с поднятой в фашистском приветствии рукой[94]).

---

[90] Ibid.

[91] Ibid.

[92] Ibid. P. 234.

[93] Ibid. P. 230–231.

[94] Подробнее о творчестве Кифера см.: *Чечот И. Д.* Витязь на распутье. Ансельм Кифер // Рассказы о художниках. История искусства XX века. СПб., 1999. С. 171–198.

В интерпретации Каспита Кифер не является ни неонацистом, ни постмодернистом. Искусство Кифера имеет дело с той самой волей к власти, которая породила фашизм, исконной немецкой (отчасти и общечеловеческой универсальной, признает Каспит[95]) волей к господству. Это не постмодернистская игра пустыми, утратившими свое значение знаками, а попытка вернуть в искусство вполне реальные социопсихические энергии, попытка заклясть хаос этих опасных энергий. Творчество Кифера в этой редакции — это исследование проблемы власти с использованием наиболее доступного и актуального для немецкого художника материала, интеллектуальное и субъективное прочтение коллективного опыта нацистской Германии[96].

Классическое искусствознание, следуя восходящей к Канту традиции «умерщвления воли», достигшей своего апогея в философии Шопенгауэра, называло одним из результатов развития искусства от Древнего Востока до наших дней именно этот отказ от волевого, эгоистического отношения к окружающей действительности и замены его новой созерцательной установкой (Ригль)[97]. В своих рассуждениях о неискоренимой германской воли к власти Каспит, таким образом, абстрагируется от этой нравоучительной линии европейского искусствознания, связывавшей прогресс в искусстве с прогрессом человеческого духа. Развивая интуиции Ницше, Каспит говорит о почти биологической и в то же время духовной воле к власти, преодолевая старую оппозицию духовного/материального.

В работе «Скорбь и меланхолия в немецком экспрессионизме. Репрезентация немецкой идентичности» Каспит также применяет психоаналитический метод, исследуя проблемы национальной идентичности на примере творчества двух немецких художников-неоэкспрессионистов — уже известного нам Ансельма Кифера и Георга Базелица. Традиционная интерпретация искусства Базелица и Кифера (с которой Каспит не согласен) предполагает возможность полного выздоровления Германии, окончательного преодоления нацистского наследия[98]. Искусство этих художников объявляется ретроспективным, полным сожалений о прошлом. Опустошенность пейзажей, агонизирующий вид фигур в работах Кифера и Базелица объясняют духовным кризисом, вызванным осмыс-

---

[95] *Kuspit D.* Op. cit. P. 230.

[96] Ibid. P. 228–229.

[97] *Riegl A.* The Group Portraiture of Holland. Los Angeles, 1999. P. 75, 96.

[98] *Kuspit D.* Mourning and melancholia in German Neo-Expressionism. The representation of German subjectivity // Kuspit D. Op. cit. P. 223.

лением тяжелого наследия Третьего Рейха. В искусстве Кифера и Базелица якобы проявляется здоровое чувство вины за нацистское прошлое, которое испытывает даже молодое поколение немцев, не жившее в те страшные годы и не имеющее отношения к войнам и репрессиям. Эта «скорбь» (во фрейдовском значении этого слова) по поводу произошедшего означает признание «нормальности» Германии и ее истории в целом, а нацистской Германии — чудовищным, но все же исключением, перверсией германского духа. Увековечив эту аберрацию немецкого духа, Кифер и Базелиц тем самым сохраняют для потомков этот утративший свою вирулентность вид общественной патологии как бы в назидательных целях, но в то же время показывая его как декорацию, фасад, за которым скрывается лишь пустота, как символ веры, у которой уже не осталось адептов.

Однако, согласно Каспиту, искусство Кифера и Базелица в терминологии Фрейда в большей степени соответствует понятию меланхолии, чем скорби[99]. По Фрейду, скорбь предполагает утрату любимого человека, либо — некоего абстрактного «объекта желания» (например, потерю веры в какой-либо идеал и т. д.)[100]. У разных людей эта утрата, впрочем, может вызвать как «скорбь», так и «меланхолию», но дело в том, что скорбь при всем ее отличии от нормального отношения к жизни никогда не рассматривалась Фрейдом как патология. Ведь скорбь — всегда вре́менное состояние, которому рано или поздно приходит конец; как и время, скорбь лечит, восстанавливая наше нормальное мировосприятие, она всегда предполагает выздоровление. Конечно, и скорбь может сопровождаться характерным для психозов уходом в вымышленный мир, заменой реального либидозного объекта воображаемым. У скорби и меланхолии много общих черт — утрата способности любить, потеря интереса к внешнему миру, торможение жизненной активности — за одним важным исключением: отличительным признаком меланхолии является пониженная самооценка, постоянные упреки и оскорбления в собственный адрес, в общем то, что называют самобичеванием. Таким образом, скорбь порождена чувством неблагополучия внешнего мира, ставшего пустым и безлюдным вследствие утраты любимого объекта, меланхолия же напротив, питается чувством опустошенности самого эго, гипертрофированной самокритичностью, чувством собственной малости и незначительности[101]. Скрытая идентификация между эго и объектом желания в случае

[99] Ibid. P. 224.
[100] Ibid. P. 222.
[101] Ibid. P. 223.

с меланхолией привела к потере вместе с объектом желания и самого эго (вместо переориентации на другой, доступный объект желания, как произошло бы в «нормальном случае».

По мнению Каспита, искусство Базелица и Кифера плодотворнее описывать в терминах меланхолии, чем скорби, поскольку творчество этих художников отражает заниженную самооценку немцев, проистекающую из глубокой двусмысленности взаимоотношений Германии с остальным миром, начало которым было положено еще в эпоху Древнего Рима[102]. Дело в том, что цивилизация для Германии всегда была одновременно объектом и любви, и ненависти. С одной стороны, как воплощение того, чего недоставало немцам, она становилась навязчивой мечтой, предметом вожделения, с другой — как абсолютно чуждое для Германии начало, она угрожала ее самобытности. В зеркале цивилизации отражалось неистребимое германское варварство, и естественной реакцией на это было желание разбить зеркало, прервать диалог с «Западом» (к которому Германию стали относить лишь в эпоху «холодной войны»), цивилизацией, уничтожить объект собственной перверсивная идентификации. В этой садомазохистской игре цивилизация для Германии выступала одновременно как объект агрессии и поклонения. Сопротивляясь культурному и военному империализму цивилизации, уничтожая ее физически (от боевых столкновений с древними римлянами до зверств гитлеровцев) Германия лишь усугубляла свою вину перед остальным миром, умножала доказательства собственной ущербности и дикости. Поэтому одновременно Германия всегда мечтала, по словам Каспита, быть завоеванной и тем самым спасенной от собственного варварства, «окультуренной». Согласно концепции известного ученого психоаналитика Хайнца Кохута, агрессия является продуктом дезинтеграции «я»[103]. Опираясь на эту точку зрения, Каспит считает возможным провести параллель между почти постоянной политической дезинтеграцией Германии и ее агрессивной внешней политикой.

Не случайно поэтому образы природы у Кифера — это всегда образы насилия над природой, воплощения деструктивных инстинктов и немецкой воли к смерти. В работах Кифера и Базелица, отмечает Каспит, Германия предстает как духовная пустыня, мир необитаемых ландшафтов и заброшенных архитектурных сооружений. Бесконечное, но не имеющее выхода пространство произведений Кифера, по замечанию Каспита, вызывает у зрителя одновременно агорафобию и клаустрофо-

[102] *Kuspit D.* Op. cit. P. 224.

[103] Ibid.

бию[104]. Но немецкий неоэкспрессионизм, подчеркивает Каспит — это не искупление грехов второй мировой войны и не искусство о «выздоровлении»[105]. Терапевтическая миссия немецкого искусства, ставшая программной для Бойса, скрывает зачарованность немцев патологическим свойствами собственной истории. Немецкий неоэкспрессионизм, напротив, подразумевает невозможность полного выздоровления: художник больше не мнит себя шаманом, становясь обычным пациентом, больным историей. Не следует надеяться на личное спасение в условиях общегерманской катастрофы, не существует субъективных альтернатив объективному «патологическому» ходу истории. Выражая эту универсальную истину художественным языком, неоэкспрессионисты, по выражению Каспита, достигают величия[106].

По наблюдению Каспита, Фуко говорил об отсутствующем субъекте постмодернизма как о чем-то неизбежном для интеллектуальной истории. В действительности этот субъект-тень (shadow subject), как его называет Каспит, не был создан в вакууме некоей эпистемологической лаборатории, но был обусловлен ходом самой истории[107]. Субъект-тень — это «я», травмированное самой реальностью и лишенное в силу «объективной необходимости» своего внутреннего мира, своей автономии. Поэтому смертью субъекту грозит конкретная история, а не новейшая философия.

Неоэкспрессионисты, считает Каспит, проявили особую чувствительность к этой проблеме исчезновения субъекта[108]. Достаточно вспомнить, по его словам, размытые, фрагментированные, словно находящиеся на грани трупного разложения образы людей в работах Базелица, продолжающих традиции «Плясок Смерти» или людей-призраков Кифера. В связи с анализом этого ущербного образа человека в произведениях Кифера и Базелица Каспит ссылается на известный пассаж из того раздела «Эстетической теории» Адорно («Диалектика интеграции и субъективный пункт»), к которому нам уже приходилось обращаться: «И там, где реальности предоставлен свободный доступ, именно там, где она, по всей видимости, вытесняет то, что было некогда результатом деятельности поэтического субъекта, с этой самой реальностью дело обстоит вовсе не так гладко. Ее напряженные отношения с лишенным власти и силы субъектом, которого она делает совершенно несоизмеримым с опытом, делают

[104] Ibid. P. 225.
[105] Ibid. P. 214.
[106] Ibid.
[107] Ibid.
[108] Ibid. P. 215.

нереальной саму реальность»[109]. Итак, диспропорция между всесильной реальностью (читай — историей) и бессильным субъектом создает ситуацию, когда сама реальность становится нереальной, поскольку ее опыт оказывается вне зоны досягаемости для субъекта. Каспит указывает, что для Адорно главной темой современного искусства остается субъект, выражающий себя уже не на языке мгновенных и спонтанных импрессий, но при помощи образов отчуждения и фрагментации. И все же образы Базелица и Кифера — это, по Каспиту, образы непосредственно воспринимаемой истории, хотя они и отсылают к прошлому. Этот опыт «прошлого» никогда не будет нейтрализован, никогда не утратит своей актуальности, по крайней мере в коллективном бессознательном Германии[110].

В диалектике смерти и воскрешения в творчестве Кифера и Базелица побеждает смерть, а возрождение к новой жизни кажется чем-то обманчивым и нереальным[111]. В работах Кифера «пепел» торжествует над «пламенем»; живописать для Кифера значит сжигать — его творческая мастерская превращается в крематорий, где сгорает реальность. Чувство смерти для Кифера является неотъемлемой составляющей немецкой души, немецкой национальной идентичности[112]. Следуя гегелевской диалектике раба и господина, Каспит указывает, что жизнь можно считать полноценной лишь в том случае, если она не боится посмотреть в глаза смерти: только рискуя жизнью можно превратиться из раба в господина[113]. Поэтому смерть для Кифера лишь усиливает чувство жизни, иллюзию неразрушимости «я». Воля к смерти как бы освобождает жизнь от социального фасада, обнажая тем самым «новое» и в то же время «первозданное» чувство самости. «Литературность» произведений Кифера обманчива; согласно Каспиту, Кифер — нелитературный художник, смысл его творчества не поддается вербализации[114]. Кифер «раскрепощает» лежащие в основе литературных произведений интуиции и переносит эти интуиции в их подлинную бессловесную стихию — живопись. Кифер отдает предпочтение скрытой визуальной, а не открытой, дискурсивной коммуникации: образы Кифера непереводимы на язык слов, враждебны дискурсивному мышлению.

---

[109] *Адорно Т. В.* Эстетическая теория. С. 48–49.

[110] *Kuspit D.* Op. cit. P. 215.

[111] Ibid. P. 217.

[112] Ibid. P. 219.

[113] Ibid.

[114] Ibid. P. 218.

О превосходстве вульгарной природы над письмом говорится во втором манифесте «Pandemonium[115]» Базелица и Шенебека, характерной чертой которого было дионисийское принятие жизни как экстаза и катастрофы одновременно[116]. И Кифер, и Базелиц рассматривали искусство как разновидность сумасшествия, к которому неприменимы нормы дискурсивного мышления. Однако, это «безумие» с большим правом, по Каспиту, может быть названо «вменяемым», чем ложная, «литературная» рациональность. Этот возврат к сенсорно-инстинктивному хаосу в искусстве неоэкспрессионистов носит катастрофический характер, он проникнут пафосом отрицания псевдорационалистической культуры. По мнению Каспита, целью неоэкспрессионистов является обнаружение того предшествующего образованию самости допсихологического потока, о котором говорил Хайнц Кохут[117]. Их искусство заново открывает ту аморфность, возврат к которой Бойс считал важным условием самоисцеления. В представлении Каспита эта «аморфность» обладает поистине магическими свойствами: она открывает нам доступ к неограниченной экспрессивности нашего изначального, «примитивного» чувства бытия, заблокированной лингвистическими (рациональными) способами выражения. Подобная рационализация или овеществление смысла, по убеждению Каспита, создает предпосылки для тоталитаризма. Поэтому «допсихологический поток» неоэкспрессионистов имеет и политическое измерение: искусство Кифера и Базелица напоминает, что жизнь невозможно фиксировать, овеществить, что «проблема жизни» не имеет однозначного решения. Ирония, однако, заключается в том, что политический смысл «потока» двойствен: он является символом деструктивности нацистского государства и одновременно противостоит стремлению последнего к тотальному регулированию общественной и интеллектуальной жизни[118].

Вместе с тем «идеальным» и «образцовым» художником для Каспита (по крайней мере в книге «Симптомы души в искусстве модернизма и постмодернизма») был вовсе не Ансельм Кифер и не Георг Базелиц, а Йозеф Бойс, поэтому именно в небольшой статье из данной книги «Йозеф Бойс: тело художника» догматические черты Каспита-теоретика проявили себя в полной мере. В частности, здесь находит свое отражение центральная для художественной критики Каспита концепция пер-

[115] обиталище демонов, ад. *Перен.* — смятение, шум, скандал.
[116] *Kuspit D.* Op. cit. P. 220–221.
[117] Ibid. P. 221.
[118] Ibid.

вичного психического потока, предшествующего образованию сознания; к творчеству Бойса легко применима психоаналитическая, медицинская терминология, к которой любил прибегать не только Каспит, но и Бойс, целью которого, по его собственным словам было лечение современного общества путем нового единения с природой. Категория телесности (здоровой телесности!) в этом разговоре о Бойсе становится центральной, при этом стоит отметить, что в данном случае Каспит, в отличие от Фуллера, применяет эту категорию не к возрожденным формам традиционной станковой живописи, а к концептуальному искусству. Понятия «здоровья» и «телесности» самим Каспитом не «заключаются в кавычки», не вызывают у него особых сомнений и почти никак не конкретизируются. Это некритическое отношение Каспита к понятиям, в его интерпретации напоминающие прочно укоренившиеся в сознании обывателя позднеромантические стереотипы, ставит под сомнение серьезность всех его теоретических построений. Каспит, вслед за Адорно повторивший однажды тезис об относительности любой принятой в психиатрии нормы, в своих художественно-критических и теоретических работах слишком часто забывает об этом. После того «здоровья», которое предложили национал-социалисты (с их критикой «дегенеративного искусства») любые рассуждения на эту тему представляются подозрительными. Е. Ю. Андреева в своей работе «Проблема живописи около 1980-го года» отмечала, что «нацистские обертоны» рассуждений Каспита об искусстве не остались незамеченными в интеллектуально-художественных кругах и, в частности, подверглись жесточайшей критике со стороны таких левых авторов как Бенджамин Бухло[119]. С другой стороны, существуют ли принципиальные различия между творческом проектом Бойса и получившими широкое распространение уже не только в отсталых и сельских районах мира методами «нетрадиционной» медицины?

Отчасти и сам Каспит понимает всю условность деления художников на «теплых» (Бойс) и «холодных», «мертвых» (Уорхол, Дюшан), называя Бойса «внутренним минималистом», всю жизнь боровшимся с ощущением холода внутри себя, творившим не от избытка, а от нехватки (если использовать знаменитую «классификацию» художников Ницше)[120]. Подобно актеру, Бойс питается психической энергией своих зрителей. Неспособный сохранять тепло он нуждался в «пастве», а внутренне холодная паства нуждалась в нем.

---

[119] *Андреева Е. Ю.* Проблема живописи около 1980-го года // Рассказы о художниках. История искусства XX века. СПб., 1999. С. 223.

[120] *Kuspit D.* Joseph Beuys: the body of the artist // Kuspit D. Op. cit. P. 202.

С точки зрения Каспита, наиболее существенной чертой всех акций Бойса, является акцентирование состояния перехода, повышенное внимание к переходным, текучим состояниям вещества[121]. Для Бойса мир — это бесконечная череда метаморфоз. Как и в «философии жизни», например, у Бергсона статика, кристаллические «холодные» формы символизируют в перформансах Бойса рационализм и смерть, движение и тепло — жизнь. Поэтому все застывшее (жир, воск) художник должен согреть, вновь привести в подвижное, текучее состояние. Отсюда склонность Бойса к «согревающим» материалам (войлок). Бойс возвращается к истокам жизни, к первоначальному теплому «животворному» хаосу, которым он лечит нанесенные цивилизацией травмы, не стирая в то же время память о них[122]. В отличие от Розалинд Краусс, Каспит верит в возможность этого возвращения к первоистокам, «первичному психическому потоку», например, в акциях движения «флюксус» (от лат. «поток») или «флакс».

Сбросить с себя оковы «лингвистического мышления», окунуться в очистительную купель «первичного психического потока» — такова сверхзадача Бойса в понимании Каспита. При этом эта концепция первоначального хаоса Каспита не вытесняет из его теории искусства категорию субъекта (как было в случае с бесформенным Р. Краусс); напротив, этот хаос обладает целительными для субъекта свойствами.

Антитезой «потока» Каспита является введенное Марксом понятие овеществления. Как известно, Маркс противопоставлял текучести ремесленной деятельности «овеществленный», т. е. разбитый на отдельные моменты труд конвейерного рабочего. Вальтер Беньямин в своей работе «Шарль Бодлер. Поэт в эпоху зрелого капитализма» указывал, что шоковое воздействие — основа ритма восприятия в кино — та же, что и у производственного ритма на конвейере или у пребывающего в толпе прохожего[123]. Беньямин говорил о травматическом шоковом опыте современного человека, вызванном быстрой сменой впечатлений. В шоковом переживании гибнет «аура», это «уникальное ощущение дали». На первый взгляд, выводы Каспита и Беньямина во многом совпадают: современность разрушает целостность нашей жизни, травмирует нас своим резким, скачкообразным ритмом. В этом смысле монтажный характер кино носит натуралистический характер, дублируя ритмы действительности. Но «первичный психический поток» Каспита, как типичная руссоистская

---

[121] Ibid. P. 203.

[122] Ibid. P. 201.

[123] *Беньямин В.* Маски времени. Эссе о культуре и литературе / Пер. А. Белобратова. СПб., 2004. С. 204, 206.

утопия, вовсе не гарантирует целостность «я», по-манихейски разделяя интеллектуальное и психическое, эмоциональное. В определенном смысле эта концепция близка шизофренической (Джеймисон), эксплуатирующей эффект быстрой смены кадра, отрицающей стабильное «я» и осмысленную деятельность идеологии капитализма.

Культу желания, освобожденного от любой семиотической нагрузки, первичного психического потока, независимого от лингвистического мышления в теории искусства Каспита соответствует культ декодированных детерриториализированных потоков желания в «Капитализме и шизофрении» Ж. Делеза и Ф. Гваттари. Можно говорить о том, что Каспит лишь варьирует основные философско-эстетические стратегии, предложенными авторами этой книги. Именно у Делеза и Гваттари Каспит, по всей видимости, заимствует свою модель «революционного консерватизма», трансформировав, впрочем, гораздо более радикальную как в политическом, так и в интеллектуальном отношении младоконсервативную систему Делеза и Гваттари в умеренный неоконсерватизм. Как и французские авторы, Каспит превыше всего ценит свободное от целеполагания желание, ничего не значащее, напрямую не связанное с «миром значений», политикой, философией и т. д., но способное произвести революцию в любом из этих семиотических миров. Машины желания, согласно Делезу и Гваттари, «ничего не представляют, ничего не означают, ничего не хотят»[124]: «желание не "желает" революцию, оно революционно само по себе и даже непроизвольно, желая того, чего желает»[125]. У Каспита, как и авторов «Капитализма и шизофрении» желание революционно, поскольку *ускользает* от всех возможных смыслов. «Порядочные люди говорят, что не нужно убегать, что это нехорошо, неэффективно, что нужно работать во имя реформ. Но революционер знает, — указывают Делез и Гваттари, — что ускользание революционно»[126]. При этом Делез и Гваттари, в отличие от Каспита, не признавали, что за привычной для нас категорией субъекта, скрывается какое-то реальное содержание; по сути, они отрицали эту категорию, поскольку ни машины желания, ни тело без органов не «пребывают в субъекте», напротив, это субъект является «паразитом машин», «аксессуаром позвоночно-машинного желания»[127]. Согласно этой леворадикальной логике, субъективное желание,

[124] *Делез Ж., Гватари Ф.* Капитализм и шизофрения. Анти-Эдип / Сокр. перевод-реферат М. К. Рыклина. М., 1990. С. 88.

[125] Там же. С. 38.

[126] Там же. С. 84.

[127] Там же. С. 87.

представленное «приватизированной» семьей, является такой же пустой абстракцией, как и представленный частной собственностью субъективный труд[128]. Как только происходит отказ от структурного единства машины и личностного единства живого, между машиной и желанием, с точки зрения Делеза и Гваттари, устанавливается прямая связь. Отсюда вытекает и другое важное отличие «руссоистского», долакановского психоанализа Каспита от отрицающего Фрейда, как, впрочем, и Лакана, психоанализа Делеза и Гваттари, а именно — машинный характер желания в концепции последних.

Каспит признает, что капитализм подавляет, как желания, так и социальное чувство, но разве мог бы он повторить вслед за Делезом и Гваттари, что существует *лишь* желание и социальность? Ведь по Делезу и Гваттари, общественное производство и производство желания едины, хотя и отличаются режимом работы. Каспит говорит об этой связи желания и социальности лишь намеками и обиняками: в конечном счете, у него речь идет, скорее, о борьбе этих начал (так, например, капитализм культивирует бесчувственность, атрофию желания). Для Делеза и Гваттари, напротив, «не прибыль, а желание определяет капитализм»[129]. И молярные (социальные, технические или органические) машины, т. е. машины, взятые в их структурном единстве и молекулярные машины «микрофизики» являются машинами желания. Это одни и те же машины, но работающие в разных режимах. «Сексуальность везде: в любовном прикосновении бюрократа к своим папкам, в чеке бизнесмена и пр.»[130]. Желание Государства, самой фантастической машины подавления, согласно Делезу и Гваттари, остается желанием, желающим субъектом и объектом желания[131]. Человек эпохи капитализма в известном смысле работает ради удовольствия, а вовсе не в целях так называемого материального обогащения: в данном случае мы имеем дело с «насилием без цели, чистой радостью чувствовать себя колесиком в машине, пересекаемым потоками [...]. Нечто вроде либидозного искусства для искусства, вкуса к хорошо выполненной работе, испытываемого каждым на своем месте, банкиром, шпиком, солдатом, технократом, бюрократом, а почему бы и не рабочим, активистом профсоюзного движения...»[132]. Ошибка Фрейда, стремившегося удержать сексуальность в узких рамках Эдипа и Нарцисса,

---

[128] Там же. С. 91.
[129] Там же. С. 107.
[130] Там же. С. 89.
[131] Там же. С. 68.
[132] Там же. С. 101.

по мнению Делеза и Гваттари, заключается в том, что любая либидозная инвестиция социального поля представляются ему как свидетельство патогенного состояния, нарциссической «фиксации» или «регрессии» на эдипову или доэдипову стадии[133]. Можно ли переадресовать Каспиту эти критические замечания Делеза и Гваттари? Приведенный нами выше анализ образа художника-моралиста у Каспита, а также его интерпретация национальной немецкой идентичности позволяют ответить на этот вопрос утвердительно.

Каспит продолжает судить о социальной жизни в терминах здоровье/болезнь, норма/перверсия. Капитализм, с его точки зрения, основан на особой нарциссической философии гламура, признающей лишь блестящий фасад реальности, но игнорирующей по большому счету всю эмоциональную, всегда во многом дисгармоничную сферу человеческого бытия. Описание этой «эпохи гламура» у Каспита напоминает концепцию гиперреальности Бодрийяра. Не случайно Каспит также пользуется этим термином (без ссылок на французского философа), говоря, в частности, о том, что «гламурные» современные художники, как и создаваемое ими искусство, гиперреальны, являясь «симуляциями публичного нарциссизма»[134] (в данном случае интересно то, что и термин «симуляция» Каспита отсылает к терминологии Бодрийяра, к его знаменитым симулякрам и симуляциям. Классическое искусство, по Каспиту, выражало чувства обычного человека, «наши чувства», становясь нашим внутренним голосом[135]. Искусство тех времен не обращалось к человеку «извне», но говорило с ним как бы из глубин его собственного внутреннего мира, лучше выражая, артикулируя этот «внутренний мир», чем его обладатель. Отсюда возникает «чувство необходимости» классического искусства, не противопоставлявшего себя реальному опыту, подобно искусству современному. Теперь лишь «мыльные оперы» и другие разновидности популярного искусства, сетует Каспит, апеллируют к миру чувств и «человечности». В этом и кроется секрет их популярности. В свою очередь рэди-мэйды отца-основателя современного искусства Марселя Дюшана представляют собой «нулевую степень» этой «человечности», как и нулевую степень эстетического. По мнению Каспита, они являются нигилистическими объектами в высшей степени. Эта абсолютизация нигилизма, по Каспиту, и есть конечная цель современного искусства, хотя далеко не все художники достигают таких «успехов» на

[133] *Делез Ж., Гваттари Ф.* Капитализм и шизофрения... С. 103.
[134] *Kuspit D.* The problem of art in the age of glamor // Kuspit D. Op. cit. P. 288.
[135] Ibid. P. 286.

этой стезе, как Дюшан[136]. Коммодификация искусства, его превращение в деньги следует рассматривать в качестве порождения этой нигилистической логики современного искусства.

Мы живем, полагает Каспит, в особую для искусства эпоху, причем ее специфика определяется не стилистическими революциями, новым чувством художественной правды или самоиронией, но доминированием «капиталистического» отношения к искусству, «капиталистического» понимания искусства[137]. Наиболее бросающимся в глаза свидетельством этого как раз и является отмеченная выше трансформация искусства в товар. История искусства становится историей аукционных цен на произведения искусства, изложенной в книгах, обладающих всеми признаками аукционных каталогов (за исключением разве что названия). У каждого искусства есть своя «историческая цена», в противном случае оно объявляется провинциальным. Ценность искусства зависит теперь исключительно от его обменной ценности, его стоимости. На черном интеллектуальном рынке искусство пользуется уважением только в случае своего финансового успеха. Открытый интеллектуальный рынок существует лишь для подтверждения цены. Но искусство не просто купается в «денежном гламуре», и не просто функционирует как некий аналог денег, оно «гламурнее» денег, более того, оно должно рассматриваться в качестве высшей формы современного гламура[138]. Ничто не может сравниться с силой очарования искусства, которое является самым желанным объектом в современном мире. Идентификация искусства с деньгами лишь подтверждает его гламурность, но не может считаться ее источником. Когда платят за искусство, в действительности инвестируют в гламур. Перед гламуром искусства бледнеет красота самой красивой из женщин, а деньги — не более чем по праву принадлежащий искусству трофей, подобный лавровому венку, венчающему голову победителя.

С одной стороны, гламур представляет собой регресс от созерцательного к более практическому отношению к предмету[139]. Но этот регресс не является полным. Объект, действительно, потребляется, но это потребление не имеет ничего общего с традиционным «практическим» потреблением. В то же время, если наши чувства по-прежнему сосредоточены на внешнем облике объекта, это не означает сохранения старой созерцательной установки. Этот внешний облик (appearance) — уже не

---

[136] Ibid.

[137] Ibid. P. 282.

[138] Ibid.

[139] Ibid. P. 283.

самодостаточен, он служит эвдемонистским, нарциссическим целям, будучи зеркалом, в котором каждый видит отражение своего целостного и гламурного эго. Конечно, это зеркало обманывает нас, удовлетворяя вместе с тем глубокую психическую потребность чувствовать себя совершенными, цельными и счастливыми. Искусство тем самым заполняет вакуум, оставшийся после крушения религиозного мифа, также дававшего некое подобие нарциссического утешения верующему. Сложность современной ситуации в искусстве, однако, заключается в том, что нарциссизм никогда не был чужд искусству, в том числе и искусству самого высокого ранга, напротив, нарциссизм (и, следовательно, гламур) у него в крови[140]. Высокое искусство, классическое искусство предполагает некую проекцию на зрителя гламура произведения искусства. Любовь к искусству всегда в скрытом виде была любовью к самому себе, а созерцание искусства — самолюбованием. Искусство дает нашему раздробленному, измученному «я» иллюзию целостности, иллюзию, которая не имеет ничего общего с реальностью.

Психоаналитик Джон Гедо указывал, что современное искусство все в большей степени сосредотачивает свое внимание на самом себе, все менее претендуя на универсальное значение своего «внутреннего» опыта[141]. Тем самым, замечает Каспит, Гедо говорит о скрытом и возможно неизбежном нарциссизме современного художника. Поэтому актуальное искусство более не считает выражение универсальной «человечности» (humanness) своей главной целью. В лучшем случае искусство сегодняшнего дня отражает «человечность» своего создателя, которая более не считается квинтэссенцией «человечности» обычных смертных, а, скорее, противопоставляется ей.

Гламур, по Каспиту, и есть нарциссизм, если рассматривать последний сквозь призму социальных проблем. Гламур — это «овечий» нарциссизм в «волчьей», социальной «шкуре»[142], отражающий представления о социальном успехе, неразрывно связанные с иллюзией нарциссической интеграции личности успешных людей. Но торжество нарциссического гламура означает утрату интереса к «человеческому, слишком человеческому». В известном смысле нарциссическое искусство может быть названо божественным как превосходящее масштабы обычного человека.

Но если, как считает Каспит, история искусства всегда представляла собой историю метаморфоз нарциссизма, то особенностью нарциссизма

[140] *Kuspit D.* Op. cit. P. 283.
[141] Ibid.
[142] Ibid. P. 283–284.

в современном искусстве, по его мнению, является его слияние с капиталистическим нарциссизмом[143]. Нарциссизм создателей искусства мало считается с нуждами его потребителей. Даже политически ангажированное искусство Леона Голуба и Дженни Хольцер Каспит обвиняет в высокомерии: работая во имя народа, они больше берут у последнего, чем отдают ему. В современном искусстве, с точки зрения Каспита, можно встретить лишь имитацию аутентичного человеческого голоса. Так, работы Дэвида Салле якобы полны мертвых страстей, а произведения Питера Хэлли как будто вызывают чувство незащищенности, типичное для постиндустриального общества. Но человеческий интерес в искусстве этих художников отступает на второй план перед гламуром их стиля. В действительности, Хэлли предает универсальную человечность великого абстрактного искусства от Мондриана до Ньюмена, так же как, например, женские образы у Салле далеки, например, от их «прототипов» у Макса Бекмана. «Гламуризация» известных стилей прошлого в современном искусстве выдает отсутствие у последнего аутентичного человеческого содержания. Даже в искусстве такого «художника раненого сердца» как Джулиан Шнабель мы имеем дело лишь с подражанием этому универсальному человеческому голосу. Искусство апроприации находится в плену образа и стиля, за фасадом которых не скрывается никакой внутренней человечности[144].

Даже в том случае, когда критики превозносят «человеческий голос» в искусстве таких художников, как Ансельм Кифер, они делают это вовсе не повинуясь зову сердца, следуя искреннему желанию возродить человечное искусство. Скорее, речь идет о новой моде на человечность, дефицит которой в постиндустриальном обществе сделал ее в глазах ценителей прекрасного «особым шиком», лишь усиливающим гламурность искусства[145]. Размышления Кифера об особой «немецкой судьбе», замечает Каспит, можно расценивать как возрождение специфического немецкого нарциссизма, связанного с чувством гордости за обладание величайшей культурой. Искусство, которое, подобно немецкому неоэкспрессионизму, создает иллюзию, будто у капитализма есть человеческое лицо, высоко ценится этой формацией[146]. (Здесь в тексте Каспита появляются элементы самокритики: вспомним его собственные похвалы в адрес Кифера.) Поскольку в данном случае немецкий нарциссизм продается за большие

[143] Ibid. P. 284.
[144] Ibid. P. 285.
[145] Ibid. P. 286.
[146] Ibid.

«американские» деньги (немецкий неоэкспрессионизм пользуется огромным финансовым успехом за океаном), можно сказать, что немецкий нарциссизм поглощается американским нарциссизмом. Человечность становится неотъемлемым атрибутом гламура.

Другим фетишем современности является креативность, эта героическая сторона нарциссизма. Неспособная объединить художественное и человеческое, современная креативность ценится сама по себе как еще одна разновидность гламура[147]. Она удовлетворяет нарциссические потребности не только художника, но и публики, находящейся во власти иллюзии своей причастности креативности (каждый может стать художником, заявляли Дюшан и Бойс). Креативность помогает нам забыть о себе и своих проблемах, отражая ущербность нарциссической модели личности. Креативность ценится как таковая и понимается «абстрактно», в отрыве от философской, социальной, и вообще «человеческой» проблематики; она не ставит проблемы, а подобно наркотику спасает нас от самих себя, помогая на время забыть о своих проблемах. (Но разве апологию желания в работах самого Каспита нельзя использовать в качестве теоретической основы для культа такого рода абстрактной креативности?)

Успех искусства при капитализме, по мнению Каспита, наглядно демонстрирует нарциссическую сущность капиталистического потребления — бесконечного и не имеющего никакой другой цели, помимо укрепления чувства собственной гламурности. Искусство — важнейшая составляющая данной экономической системы, придающая ей блеск и свойственный гламуру романтический ореол[148].

Как и Бодрийяр, Каспит говорит о тотальной эстетизации действительности в эпоху позднего капитализма, превращении реальности в образ, а образа в товар. Не случайно рассматриваемая нами статья Каспита была написана в один год с выходом в свет «Прозрачности зла» Бодрияйра, в которой обосновывается категория трансэстетического. В современных условиях, указывает Бодрийяр, «все сексуально, все политично, все эстетично»[149]. «Все ничтожество мира оказалось преображенным эстетикой»; благодаря средствам массовой информации все стали потенциальными творцами[150]. Даже самое банальное и непристойное, согласно Бодрийяру, сегодня «рядится в эстетику» и «облачается в культуру», стремится стать

[147] *Kuspit D.* Op. cit. P. 287.

[148] Ibid. P. 288.

[149] *Бодрийяр Ж.* Прозрачность зла / Пер. Л. Любарской и Е. Марковской. М., 2000. С. 16.

[150] Там же. С. 26.

достойным музея. Создается впечатление, пишет Бодрийяр, что «система скорее функционирует за счет эстетической прибавочной стоимости знака, нежели за счет прибавочной стоимости товара»[151].

Двойственность позиции Бодрийяра, которого одновременно восхищала и пугала искусственность новой гиперреальности, у Каспита сменяется однозначным моральным осуждением современной цивилизации и призывом вернуться к «истокам», к «природе». Гламур, по Каспиту, — главная болезнь капитализма, его основная перверсия. Идеология гламура, полагает он, — главное свидетельство бесчеловечности капитализма[152]. Последний процветает на нарциссически ослабленном эго, не способном противостоять авторитету капиталистического общества. Ведь современная общественно-экономическая система навязывает нам искусственные потребности, удовлетворение которых не может принести человеку радости и лишь запускает новые механизмы бесконечного потребления. В этой связи критику, считает Каспит, следует указать на психопатологические черты быстрой и бессмысленной смены художественных объектов в современном мире. Художник создает искусство с той же «электронной» легкостью, с которой оно и потребляется публикой.

Спасение, с точки зрения Каспита, возможно лишь в провинции, где у искусства нет больших денег, а следовательно, нет и «истории искусства». Кризис среднего возраста в провинции длится вечно, поскольку там не существует публичного зеркала, способного поддерживать нарциссизм автора. Креативность в провинции не имеет значения, не ценится, если вообще ни является бременем, сливаясь с повседневной рутиной. Существует, конечно, пишет Каспит, особый капиталистический миф «пригородного счастья», своего рода земного рая — эта еще одна разновидность капиталистической лжи, нарциссического самообмана. Однако только подлинное провинциальное искусство способно объединить искусство и человечность, помочь искусству вновь заговорить на человеческом языке и тем самым стать основой новой альтернативной культуры, будучи искусством-восстанием, оппозиционным искусством. Психопатология капитализма, отмечает Каспит, заключается в вытеснении из искусства и социальной жизни проблемы человеческого страдания и невозможности сочетания этого эмоционального опыта с чувством возвышенного, неразрывно связанного с искусством[153]. Последнее должно перестать дразнить нас образами совершенства, подобно витринам магазинов.

---

[151] Там же.

[152] *Kuspit D.* Op. cit. P. 289.

[153] Ibid. P. 290.

Идеальным художником в этой ситуации Каспиту видится некто Элмер Кребс, заметку о котором он прочел в «Нью-Йорк Таймс». Всю свою долгую жизнь Кребс владел большим земельным участком в техасском лесу и жил там в почти полном уединении без водопровода, электричества, телефона и не платя налогов. Его дом, его образ жизни, с точки зрения Каспита, — это его искусство; его креативность была направлена на создание этой альтернативы капиталистическому обществу. Согласно Каспиту, лозунг возвращение к природе сохраняет свою актуальность, поскольку только природа может восстановить нашу «человечность»[154].

Конечно, мы не можем согласиться с подобным некритическим противопоставлением «подлинного» и «человечного» *природного* искусственному и «бесчеловечному» *социального* или капиталистического. Основная ошибка Каспита, определяющая неоконсервативный характер его художественной критики и теории искусства, заключается в его внеисторической трактовке искусства как сферы освобождения либидозной энергии. Нельзя отрицать большой вклад Каспита в борьбу с мифом о чистой визуальности, долгое время мешавшему беспристрастному восприятию кубизма, абстракционизма и других ключевых явлений современного искусства. Но на смену мифу о чистой визуальности в работах Каспита пришел миф о «чистом желании», также изолировавший искусство от социального и исторического опыта, но на этот раз в рамках уже не формалистической, а новой психоаналитической ортодоксии. Тем самым Каспит возводит вокруг искусства новые теоретические «ограждения», отдавая дань той самой идеологии замкнутости, которая, на наш взгляд, и лежит в основе консерватизма.

[154] *Kuspit D.* Op. cit. P. 290–291.

Глава VIII
Теория искусства постмодернизма Фредерика Джеймисона. Проблемы социологии искусства

Фредерик Джеймисон — крупнейший американский философ, культуролог и теоретик искусства. Общая теория искусства постмодернизма Джеймисона уникальна прежде всего потому, что ее автор не ограничивается исследованием внутренней логики постмодернистской эстетики, создав своеобразный метаязык для ее описания с точки зрения социальных и исторических особенностей современной культурной ситуации. Несмотря на литературоцентризм научных интересов Джеймисона, видное место в его теоретических работах принадлежит и пространственным искусствам.

В качестве примера, иллюстрирующего особенности методологии Джеймисона, его исследовательский почерк, может служить вошедшая во второй том его большой работы «Идеологии теории» статья «Архитектура и критика идеологии», посвященная работам известного итальянского теоретика архитектуры Манфредо Тафури. Созданный Джеймисоном интеллектуальный портрет Тафури во многом может рассматриваться и как исследовательский автопортрет самого Джеймисона. Что же привлекает, даже восхищает американского теоретика в работах его итальянского коллеги? Прежде всего — особое чувство неизбежности (необходимости — sense of Necessity) или чувство истории[1]. Работы Тафури Джеймисон относит к особо ценимому им жанру «диалектической истории». К той же введенной им самим жанровой категории Джеймисон причисляет «Философию современной музыки» Теодора Адорно и «Нулевую степень письма» Ролана Барта. По мнению Джеймисона, эти работы объединяет ощущение «невозможности будущего», острое чувство определенного исторического момента, как никогда тоталитарного и нетерпимого к эстетическим инновациям. Это чувство невозможности перемен, обреченности любых попыток противостоять сложившейся социоэкономической системе, в том числе и в рамках искусства, которое внушают

[1] *Jameson F.* Architecture and the critique of ideology // Jameson F. The Ideologies of Theory. Essays 1971–1986. Vol. 2: The Syntax of History. London, 1988. P. 40–41.

работы Барта, Адорно или Тафури, может произвести на читателя самое мрачное впечатление, и даже повергнуть его в уныние, но в противостоянии этому чувству истории или необходимости, в этой обреченной на неудачу борьбе с историей как все более тоталитарной и замкнутой системой, Джеймисон видит главную заслугу указанных авторов.

В «Теориях и истории архитектуры» Манфредо Тафури следующим образом определяет «исторические перспективы» современной теории архитектуры. Прежде всего, архитектурный критик или теоретик не может, по словам Тафури, выступать в качестве пророка некоего нового стиля или движения в искусстве, он не способен (в силу роковых особенностей данной исторической ситуации) «заглянуть в будущее», предсказать революцию в архитектуре[2]. Его роль носит негативный характер и сводится к критике существующих архитектурных идеологий. Практикующий архитектор в рамках *этого* общества, *данной* капиталистической системы также, согласно Тафури, не может надеяться на создание нового «революционного» или «утопического» архитектурного пространства. В этих условиях политика должна быть отделена от эстетики, т. е. в данном случае от архитектурной практики, поскольку обе эти сферы (искусства и политики) в современном обществе существуют лишь в автономном режиме[3]. Поэтому, заключает Тафури, если сам архитектор как любой другой гражданин, может участвовать в политике, современная архитектура (и искусство в целом) не обладает политическим измерением. Революция в архитектуре, по убеждению Тафури, станет возможной лишь после всеобъемлющей социальной революции, тотальной трансформации современного способа производства.

«Негативная диалектика» Адорно/Тафури предполагает невозможность построения собственно марксистской идеологии и отрицает то, что Альтюссер называл гуманизмом Маркса, и что стало основой «утопических» философий Г. Маркузе и А. Лефевра. Однако негативную позицию Тафури Джеймисон также называет идеологией[4]. Существует ли принципиальная разница между «культурным пессимизмом» Тафури, обрекающим субъекта на роль пассивного свидетеля современного кризиса искусства и оптимизмом постмодернистов, также уверенных в том, что ничего нельзя изменить, нельзя создать что-либо новое? Этим вопросом Джеймисон задается в заключение своей статьи[5], в конечном счете посвящен-

[2] *Jameson F.* Architecture and the critique of ideology. P. 37.

[3] Ibid. P. 38.

[4] Ibid.

[5] Ibid. P. 60.

ной доказательству того, что вера в революционную, освободительную силу искусства вовсе не противоречит материалистическому пониманию истории. Да, важнейшим отличием марксизма от гегелевской философии истории всегда считалось ограничение роли сознания, выявление его зависимости от господствующего способа производства. В «Немецкой идеологии» Маркс писал о том, что для постижения человека в его целостности он исходит не из того, что этот человек думает, говорит или воображает, или что о нем думают, говорят или воображают другие люди. Он исходит из реального жизненного процесса, сублимацией которого и являются фантомы человеческого сознания[6]. Мораль, религия, метафизика и другие составляющие идеологии, по Марксу, таким образом, не имеют собственной истории: по сути, существует лишь одна история — история человека, развивающего сферу материального производства и вместе с ней изменяющего свое реальное бытие, и свое мышление. Поэтому жизнь определяет сознание, а не сознание — жизнь[7]. Но марксизм, с точки зрения Джеймисона, не следует отождествлять с лишенным диалектики материализмом XVIII в., означавшим всего лишь примат материи (тела) над сознанием[8]. Главную задачу материалистической или диалектической историографии Джеймисон видел в критике предпосылок любой «специализированной» дисциплины, путем показа ее Другого — не обязательно «материи» в строгом смысле слова — но именно разоблачающего любую идеологию замкнутости Другого[9]. Для Тафури Другое современной архитектуры — это окружающий ее материальный город, все образующие его системы социальных отношений, в том числе и экономические. В конечном итоге, Другое современной архитектуры — это сам капитализм: именно в этом контексте следует рассматривать, по Тафури, печальную судьбу новейших градостроительных систем с их нереализованным утопическим потенциалом[10]. Одна, но не единственная из возможных для современной архитектуры «моделей поведения» — это роль «почти ничто», «большого стекла» (небоскребы Миса ван дер Роэ) отражающего хаос современной жизни[11]. Эта теория «нулевой степени архитектуры», по замечанию Джеймисона, только на первый взгляд напоминая философию Хайдеггера (видимо, американский теоретик имеет

[6] Ibid. P. 41.
[7] Ibid. P. 42.
[8] Ibid.
[9] Ibid. P. 42–43.
[10] Ibid. P. 44.
[11] Ibid. P. 43–44.

в виду концепцию бытия-ничто немецкого философа, дающего возможность сущему стать сущим, т. е. вступить в «несокрытость своего бытия» — что и совершается в произведении искусства[12]), в действительности отсылает к работам Ролана Барта. Можно вспомнить и теорию современного искусства Теодора Адорно, согласно которой, в современных условиях, когда власть внешней реальности над субъектом стала абсолютной, искусство может противостоять этой власти, лишь дублируя структуру бессмысленной и жестокой реальности в рамках своего рода антиутопии.

Подобно человеку, завороженному видом могучей разбушевавшейся стихии, Джеймисон заворожен идеей всесильной неумолимой истории; эта идея является источником возвышенного в его работах, их главной интуицией. Именно это чувство глобальной, грандиозной, всепроникающей истории и сближает Тафури и Джеймисона. Так, ирония и вместе с тем могущество истории, согласно Тафури, заключается в том, что модернисты со всем их бунтарским пафосом, сложными философскими программами и непонятным широкой публике искусством, сами стали орудием в борьбе за тотальное господство технократической версии капитализма[13].

Джеймисон рассматривает теорию Тафури как пример рецепции левыми учеными возникшей в правых кругах концепции «смерти идеологии». Идеи как таковые, т. е. идеология в строгом смысле уже не играют, по мнению Тафури, решающей роли в самовоспроизводстве капиталистической системы[14]. Точка зрения Тафури в данном случае близка Адорно, утверждавшему, что в современном мире товар становится своей собственной идеологией[15]. Последняя, таким образом, растворяется в повседневных практиках общества потребления, самих по себе способных репродуцировать и легитимировать существующую систему. Это объясняет, между прочим, и ослабление модернистских направлений в искусстве с их утопическим настроем. Но и модернизм Тафури разоблачает как «сообщника» капиталистического бизнес-проекта. В рационалистических утопиях модернистов, наиболее ярким примером которых являются градостроительные проекты Корбюзье, Тафури видит кейнсианское стремление контролировать будущее, избавить его от возможных рисков. Кейнси-

[12] *Хайдеггер М.* Исток художественного творения // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.: Трактаты, статьи, эссе. М., 1987. С. 278.

[13] *Jameson F.* Architecture and the critique of ideology. P. 55.

[14] Ibid. P. 54.

[15] Ibid.

анство и модернистскую утопию Тафури называет двумя воплощениями идеологии среднего класса[16]. Но, прежде всего, модернизм, согласно Тафури, деструктивен, его главной целью следует считать уничтожение прошлого, старой культуры[17]. «Конструирование будущего», полная трансформация идеологии в утопию в искусстве модернизма немыслимы без «зачистки» всего поля старой культуры. Несмотря на свою революционную риторику, основная роль модернизма заключалась как раз в том, чтобы расчистить дорогу для новой тоталитарной технократической экономики мультинационального капитализма. (В модернистских теориях градостроительства метафоры «уничтожение прошлого» и «расчистка дороги» приобретают и буквальный смысл.) «Расколдовывание мира» в рамках модернистской философии, ниспровержение идолов старой культуры, негативный пафос авангарда, в конечной счете, сыграли на руку технократам, а теория об автономии формальной структуры художественного произведения, в конечном итоге, стала репетицией «исчезновения субъекта» в безличной глобальной экономике. Поэтому, чтобы ни думали сами авангардисты о своем искусстве, в действительности оно послужило усилению бюрократического общества с его тотальным контролем всех сторон жизни индивидуума. При этом не только собственно рационалистическое направление модернизма, с точки зрения Тафури, хорошо вписалось в тоталитарную систему современного капитализма, но и так называемое «либидозное» (libidinal), основанное на вторжении желания в системы власти и контроля[18]. Обе эти составляющие модернистской культуры и шире — современного общества, олицетворением которых являются Сен-Симон и Фурье, Ленин и Маркузе, в понимании Тафури — неотъемлемые части капиталистической системы. Даже эстетизация отбросов современной цивилизации (например, в поп-арте), их сублимация до уровня бесполезных или нигилистических объектов лишь подчеркивает, по мысли Тафури, тотальный характер потребления в современном обществе, поскольку и данном случае выброшенным на свалку вещам, уже, казалось бы, прошедшим весь круг производства-потребления, найдено новое «символическое» применение[19]. Истоки этой «либидозной» стратегии следует искать у Бодлера с его эстетикой современности, которую, по замечанию Тафури, можно назвать эстетикой приспособления потребителя к жизни в индустриальном городе, «идеологией правильного

[16] Ibid. P. 55.

[17] Ibid.

[18] Ibid. P. 56.

[19] Ibid. P. 57.

использования города», когда главным предметом эстетического потребления становятся не отдельные художественные объекты, а сам процесс жизни в капиталистическом городе[20].

Джеймисон согласен с Тафури в том, что современный мировой порядок поддается описанию лишь с помощью некой концепции тотальной системы. Правые теоретики в конце 50-х годов пытались определить основные черты этой системы, рассуждая о «конце идеологии», новом бесклассовом обществе и соответствующей ему экономике знания, основанной не на производстве, а на новейших достижениях науки и техники. В теории Дэниела Белла этот тип общества стал именоваться «постиндустриальным», другие называли его «обществом потребления», «медиа-обществом» и т. д.[21] Левые интеллектуалы, по словам Джеймисона, ассимилировали важнейшие черты этой теории в концепции третьей стадии капитализма, пришедшей на смену классической рыночной и монополистической (империалистической) стадиям, и получившей название «поздний» или «постиндустриальный» капитализм[22]. И хотя Тафури не признает этой периодизации, не выделяя также и особой эпохи постмодернизма, который мог бы претендовать на роль «культуры позднего капитализма», многое в описании Тафури современной культурной ситуации находит свое подтверждение в вышеуказанных теориях «конца идеологии», тотальной системы позднего капитализма и постмодернистской отмены будущего. Так, согласно взглядам самого Джеймисона, поздний капитализм уничтожает последние анклавы Природы, оставшиеся в наследство от старых форм капиталистической системы — бессознательное и сельское хозяйство Третьего мира[23]. В то время как последнее подверглось реорганизации в ходе «зеленой революции», бессознательное стало добычей того, что Адорно и Хоркхаймер называли «индустрией культуры», формируемой системой средств массовой информации.

В отличие от Тафури, видевшего в постмодернистах всего лишь эпигонов, на более низком уровне имитирующих достижения классического авангарда, Джеймисон признает наличие оригинальной постмодернистской эстетики, не имеющей ничего общего с утопической идеологией «высокого модернизма»[24].

[20] *Jameson F.* Architecture and the critique of ideology. P. 57.

[21] Ibid. P. 46.

[22] Ibid. P. 47.

[23] Ibid.

[24] Ibid. P. 59.

Как и в теории Розалинд Краусс[25], модернизм у Джеймисона основывается на концепции произведения искусства как организма. Для понимания особенностей постмодернистской эстетики, с точки зрения Джеймисона, следует обратиться к двум взаимосвязанным архитектурным проблемам — диалектике внутреннего и внешнего и проблеме орнамента или внешнего декора[26]. Для Корбюзье план здания развивается изнутри наружу, благодаря чему фасад выражает внутреннюю структуру архитектурного организма. Модернистская эстетика, таким образом, объединяет оба эти измерения (внутреннее и внешнее), вернее легитимирует ассимиляцию одного из этих элементов (внешнее) другим в рамках идеологии гомогенности. В этом отношении характерен отказ модернистской архитектуры от орнамента как атрибута старого двоемирия внутреннего/внешнего. Постмодернистская концепция «декорированного сарая» Роберта Вентури в свою очередь вовсе не стремится к разрешению этого противоречия внутреннего/внешнего, напротив, она подчеркивает и валоризирует эту оппозицию. Эстетика гомогенности в постмодернизме уступает место эстетике гетерогенности, основанной на признании неразрешимого противоречия в качестве фундаментального закона бытия. Однако, отдавая дань оригинальности постмодернизма, Джеймисон все же признает, что активный поиск решения проблемы в модернизме, создание в этих целях новых стилей и т. д. и пассивная регистрация постмодернистами противоречий хаотического и фрагментарного мира — явления разного порядка. В данной связи уместно вспомнить замечание Тафури о том, что Вентури работает с абстрактными, «опустошенными» противоречиями, лишенными истории, трагизма и вообще конкретного жизненного или философского содержания[27].

В заключение сравнительной характеристики взглядов Тафури и Джеймисона, важно отметить, что последний в целом разделяет позицию итальянского теоретика относительно тоталитарной сути современной капиталистической системы, делающей практически невозможным существование в ее рамках независимых форм культурной жизни. Но, если Тафури вообще не верит в возможность каких-либо позитивных революционных изменений в культурной сфере (эти изменения могут стать реальностью лишь после социальной и политической революции), Джеймисон вполне допускает, что сама идея нового пространства (пускай и не

---

[25] *Краусс Р.* Подлинность авангарда и другие модернистские мифы / Пер. А. Матвеевой, К. Кистяковской, А. Обуховой. М., 2003. С. 12, 14, 159–160.

[26] *Jameson F.* Architecture and the critique of ideology. P. 59.

[27] Ibid. P. 58.

реализованная на практике, оставшаяся лишь архитектурным проектом) может появиться и в условиях старой социальной системы.

Для уточнения позиции Джеймисона в дискуссии о постмодернизме необходимо обратиться к самой известной его работе на эту тему «Постмодернизм и общество потребления». В 1982 году одноименный доклад был прочитан в Музее американского искусства Уитни в Нью-Йорке, в следующем году он был опубликован в вызвавшем большой резонанс сборнике теоретических работ под редакцией Хэла Фостера «Анти-эстетика. Эссе о постмодернистской культуре». В дальнейшем расширенный и переработанный вариант данной статьи увидел свет под названием «Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма».

Работа «Постмодернизм и общество потребления» посвящена выявлению «общего знаменателя» чрезвычайно разнообразных форм постмодернистской культуры. В начале статьи Джеймисон сразу же указывает на две бросающиеся в глаза отличительные особенности постмодернизма. Во-первых, постмодернизм сложился в то время (1960-е гг.), когда модернизм уже воспринимался как нечто «мертвое, удушающее, каноническое»[28], сковывающее живой творческий процесс. Поэтому постмодернисты прежде всего выступали *против* ставших господствующими и каноническими форм высокого модернизма. Во-вторых, постмодернизму свойственно размывание границ всех привычных связанных с искусством категорий, и в частности, различий между высокой и массовой культурой. Если модернисты использовали в своих целях связанные с популярной культурой материалы, объявляя китч важнейшей темой своего искусства, то делалось это все же «под эгидой» элитарной, противостоящей буржуазной пошлости культуры. В настоящее время постмодернисты уже не «используют» эти формы массового искусства, они усваивают их до такой степени, когда становится невозможным разграничение высокого и коммерческого искусства[29]. Аналогичное стирание прежних жанровых категорий Джеймисон констатирует и в современной теории.

Сверхзадачей своей работы Джеймисон считает установление связи между культурным и социальным развитием современного западного общества, доказательство того, что постмодернизм является следствием нового типа общественной жизни и нового экономического порядка, известного под именем общества потребления, постидустриального общества, медиа-общества (общества средств массовой информации), мультинацио-

---

[28] *Джеймисон Ф.* Постмодернизм и потребительское общество / Пер. А. А. Курбановского // Вопросы искусствознания-XI (2/97). С. 548.

[29] Там же.

нального капитализма[30]. Джеймисон относит начало этого периода в Соединенных Штатах к концу 1940-х гг., в Западной Европе — к концу 1950-х. Для анализа постмодернизма под этим углом зрения — как выражения социального порядка позднего капитализма Джеймисон ограничил себя исследованием двух ключевых понятий постмодернистской эстетики. Это понятия пастиша и шизофрении.

Как и у Розалинд Краусс, «Подлинность (originality) авангарда и другие модернистские мифы» (1985) которой была написана и опубликована приблизительно в то же время, что и рассматриваемый нами текст Джеймисона, у последнего модернизм ассоциируется, прежде всего, с понятием оригинальности. По мнению Джеймисона, пародия предполагает наличие легко узнаваемого, оригинального стиля, а также представление о некоей норме, «по контрасту с которой и можно высмеивать стили великих модернистов»[31]. Понятие пастиша, пришедшего на смену пародии, обозначает начало новой эпохи, когда пародия оказывается невозможной. Пастиш, согласно Джеймисону[32], лишен ощущения нормы и, следовательно, ощущения уникальности, хотя, как и пародия, он и является имитацией особенного или оригинального стиля. Пастиш — это нейтральная практика подобной мимикрии, «пустая пародия» без сатирического импульса и смеха, подразумевающая невозможность художественного новаторства и рассматривающая современное искусство (а, быть может, и искусство вообще) как имитацию мертвых форм, разговор в масках[33]. Анализируя пастиш, Джеймисон вновь высказывает центральную для его теории современного искусства идею о том, что фрагментарность как основной формальный признак искусства модернизма возможно предвосхищает достигшую апогея в позднем капитализме фрагментацию общественной жизни, когда каждая социальная группа начала говорить на собственном «частном» языке, каждая профессия разработала свой собственный код или идиолект[34]. Модернизм, таким образом, в представлении Джеймисона,

[30] Там же. С. 548–549.

[31] Там же. С. 549.

[32] Джеймисон позаимствовал это понятие у Адорно («Философия новой музыки»): *Jameson F.* The Ideology of the Text // Jameson F. The Ideologies of Theory. Essays 1971–1986. Vol. 1: The Situations of Theory. London, 1988. P. 20; об истории понятия «пастиш» см.: *Ильин И. П.* Пастиш // Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины / Под ред. И. П. Ильина и Е. А. Цургановой. М., 1996. С. 255–257.

[33] *Джеймисон Ф.* Постмодернизм... С. 549–550.

[34] Там же. С. 549.

становится обращенным в будущее реализмом, предсказанием радикальных изменений в жизненном мире человека западной цивилизации.

Утрату чувства уникальности, которую Джеймисон связывает со «смертью субъекта» и «концом индивидуализма как такового», американский теоретик также объясняет социально-экономическими условиями позднего капитализма[35]. Формально Джеймисон говорит о двух точках зрения на проблему «смерти субъекта», не отдавая предпочтение ни одной из них. Однако даже если бы мы не знали о существовании других текстов Джеймисона, где он открыто защищает «историческую» интерпретацию проблемы[36], в нашем случае его симпатии и без того очевидны. Американский теоретик полагает, что основанная на вере в уникальное «я» модернистская эстетика отражает реалии соревновательного или классического капитализма, когда действительно допустимо было говорить об индивидуализме и уникальном субъекте. В эпоху корпоративного капитализма, с развитием бюрократии и в бизнесе и в государстве прежний буржуазный «неповторимый» субъект более не существует. Вторая точка зрения, которой придерживаются постструктуралисты, носит более радикальный характер. Согласно этой концепции, индивидуальный субъект не только отсутствует в современном мире, он никогда не существовал и прежде, будучи всего лишь мифом, философской и культурной мистификацией[37]. Джеймисон рассматривает подобные теории как часть «идеологии текста» (постмодернистской идеологии) — главный объект критики в его работах.

Второе понятие, которое использует Джеймисон при описании культуры постмодерна — это понятие шизофрении. Здесь американский автор опирается на теорию Лакана, рассматривавшего шизофрению как языковое расстройство[38]. Согласно Лакану смысл какой-либо фразы зависит

---

[35] *Джеймисон Ф.* Постмодернизм... С. 550.

[36] *Jameson F.* The deconstruction of expression // Art in Theory. 1900–1990 / Ed. by Ch. Harrison, P. Wood. Oxford, 1993. P. 1079–1080.

[37] *Джеймисон Ф.* Постмодернизм... С. 550.

[38] Нельзя не отметить, что концепция шизофрении Джеймисона отсылает также и к шизоанализу Делеза и Гваттари. Сравнительный анализ этих теорий — отдельная тема, и в данном случае мы не будем ее касаться. Скажем лишь, что в своих работах 1970-х гг. Джеймисон неоднократно обращался к рассмотрению «Анти-Эдипа» Делеза и Гваттари — первой части их совместного труда «Капитализм и шизофрения» См., например: *Jameson F.* 1) The Ideology of the Text // Jameson F. The Ideologies of Theory. Essays 1971–1986. Vol. 1: The Situations of Theory. London, 1988. P. 70–71; 2) Beyond the cave. Demystifying the ideology of Modernism // Ibid. Vol. 2: The Syntax of History. London, 1988. P. 123–128.

не от сведения отдельных означающих, которые составляют эту фразу, к их означаемым[39]. Мы, скорее, воспринимаем фразу целиком, извлекая общий смысл из взаимоотношений между словами (означающими). Шизофрения же, по мнению Лакана, есть разрыв отношений между означающими. Поскольку наше переживание темпоральности, по Лакану, также является «эффектом языка» (язык имеет прошлое и будущее время, потому что фразы движутся во времени), не знающий языковой артикуляции шизофреник обречен жить в вечном настоящем, не обладая личной идентичностью. Мир шизофреника состоит из отдельных, не связанных друг с другом переживаний, изолированных материальных означающих, не способных образовать связную последовательность[40]. Он воспринимает мир глобально, недифференцированно, в то время как обычный человек, в конечном счете, всегда фокусирует внимание на каких-либо частностях, имеющих отношение к его индивидуальным интересам и целям. Говоря словами Жоржа Батая, нормальный человек находится в плену рабского существования, вовлеченного в проект, шизофреник же свободен от целеполагания, воспринимая настоящее как бы само по себе, вне зависимости от своего прошлого опыта и планов на будущее. Это шизофреническое, недифференцированное видение мира находит себе множество параллелей в современном искусстве (и не только в постмодернистском, вопреки мнению Джеймисона). К примеру, Клемент Гринберг говорил о том, что модернистская (абстрактная) картина должна создавать иллюзию недифференцированного целого («без существительных и глаголов»), репрезентируя пространство как тотальный объект[41]. Постмодернизм лишь позаимствовал у модернизма эту концепцию недифференцированного целого. Достаточно вспомнить минималистские объекты, авторы которых довели до абсурда теорию Гринберга о целостном художественном объекте, репрезентирующем единое и всепоглощающее оптическое пространство. Можно привести множество примеров, свидетельствующих о том, что данное «шизофреническое» видение мира в эпоху постмодернизма стало общим местом. Так, в своей работ S/Z Ролан Барт указывал, что все символическое пространство новеллы Бальзака «Сарразин» занято одним-единственным «тотальным» объектом — человеческим телом, отменяющим все различия и антитезы, сами границы между понятиями и предметами, что делает невозможной их репрезентацию[42].

---

[39] *Джеймисон Ф.* Постмодернизм... С. 553.

[40] Там же.

[41] *Greenberg C.* Art and Culture. London, 1973. P. 137.

[42] *Барт Р.* S/Z / Пер. Г. К. Косикова, В. П. Мурат. М., 2001. С. 194–195.

Данная концепция пространства нашла свое отражение и в теории искусства постмодерна Розалинд Краусс.

Джеймисон отмечает, что когда темпоральная напряженность разрывается, переживание настоящего становится непереносимо ярким и материальным. Изолированное означающее воспринимается еще более материальным или буквальным, ведь когда смысл теряется, материальность слов становится навязчивой[43]. Нечто подобное происходит в теории Гринберга, где акцент переносится с содержания на средства выражения, материал искусства. Но особенно близким аналогом этой концепции Джеймисона следует считать «материальную семиотику» Розалинд Краусс, ее теорию современного искусства как индексального знака. В посвященной Флоберу цитате из знаменитой «Что такое литература?» Ж.-П. Сартра, которую приводит Джеймисон, мы обнаруживаем то же слипание (вплоть до полной неразличимости) референта и означающего, что и в «индексальной» теории искусства Краусс, и, в частности, ее теории фотографии: «Его фраза замыкается на объект, овладевает последним, лишает подвижности, ломает ему хребет, обвивается вокруг, каменеет, а заодно с собою обращает в камень и тот объект. Она слепа и глуха, бескровна, бездыханна; глубокое молчание отделяет одну фразу от другой [...]. Любая действительность, будучи описанной, словно вычитается из каталога»[44]. Любопытно, что сам Джеймисон использует в данном случае на первый взгляд близкий Краусс пример — фотореализм, на самом деле отсылающий в его интерпретации, скорее, к «миру симулякров» Жана Бодрийяра. Означающее, утратив свое означаемое, по Джеймисону, трансформируется в образ. Так, фотореалисты изображали не окружающий мир, а его фотографию, образ; это искусство об искусстве, образ другого образа[45]. Фотографии как индексальные знаки в теории Краусс являются, на наш взгляд, более удачным примером «каменеющих фраз» Флобера–Сартра, поскольку они подчеркивают зависимость означающего от материального референта. Индексальное искусство лишь указывает на материю, но не интерпретирует ее и, в конечном счете, приходит к отождествлению природной и семиотической действительности[46]. Индексы, «пустые знаки» как раз и необходимы Краусс для того, чтобы, минуя символический режим, впустить в искусство материю, создать своеобразное «сообщение без кода»,

---

[43] *Джеймисон Ф.* Постмодернизм... С. 554.

[44] Там же. С. 555.

[45] Там же.

[46] См. «Заметки об индексе» Краусс, вошедшие в кн.: *Краусс Р.* Указ. соч. С. 201–224.

дублирующее природную реальность. Это новое искусство, в своей свободе от культурных конвенций почти сливающееся с «реальной действительностью», более всего ценит ту независимую от любых философских моделей или жизненных интересов конкретную материальность, которая безраздельно господствует в жизни шизофреника.

Аналоги этих негативных тенденций, отмеченных Джеймисоном в культуре постмодерна, американский теоретик находит и в социальной жизни западного общества. Сам постмодернизм рассматривается Джеймисоном как порождение общественно-экономической системы позднего капитализма. Так, например, сложившейся в области культуры и искусства концепции шизофрении в социальной сфере соответствует утрата чувства истории, навязываемая нам средствами массовой информации жизнь в вечном настоящем. В этой связи Джеймисон называет масс-медиа «агентами и механизмами нашей исторической амнезии»[47]. Джеймисон констатирует, что сейчас мы не в состоянии зафиксировать наше настоящее, не можем создать эстетическую репрезентацию нашего новейшего опыта[48]. Но масс-медиа не только осуществляют эту фрагментацию времени на серию нескончаемых настоящих, но и трансформирует реальность в образы, подобно утратившему свое означаемое означающему в постмодернистском искусстве. Но когда, повторяя некоторые выводы М. Маклюэна и Ж. Бодрийяра, Джеймисон приходит к заключению, что социально-экономической системе позднего капитализма соответствует дублирующий ее постмодернистский тип культуры как некий господствующий и всепроникающий «стиль эпохи», американский теоретик, по сути, возрождает характерный для XIX — начала XX вв. культурно-исторический подход к искусству, практиковавшийся от Гегеля до Шпенглера и Дворжака, и раскритикованный еще Вельфлиным. Вспомним знаменитый вопрос последнего: «Но где именно пролегает путь, ведущий из кельи схоласта к мастерской архитектора?»[49] Джеймисон зачастую очень приблизительно указывает эту дорогу от позднего капитализма к постмодернизму, в его марксистских интерпретациях искусства многое напоминает явление, в советской традиции получившее название «вульгарной социологии». Это не могло не беспокоить и его самого. Подводя итоги своей работы «Постмодернизм и общество потребления» Джеймисон признает, что в ней ему удалость установить лишь те способы, которыми постмодернизм репродуцирует логику потребительского капитализма;

---

[47] *Джеймисон Ф.* Постмодернизм... С. 557.

[48] Там же. С. 552.

[49] *Вельфлин Г.* Ренессанс и барокко / Пер. Е. Г. Лундберга. СПб., 2004. С. 140.

«но гораздо более важен вопрос: существуют ли способы, которыми он противостоит данной логике?» Этот вопрос, говорит Джеймисон, мы вынуждены оставить открытым.

На материале изобразительного искусства свою концепцию постмодернизма Джеймисон излагает в первом разделе «Постмодернизма, или Культурной логики позднего капитализма» — «Деконструкции экспрессии». В нем американский теоретик, противопоставляя модернизм постмодернизму, сравнивает «Башмаки» Ван Гога и «Туфельки в алмазной пыли» Энди Уорхола как пример двух диаметрально противоположных решений проблемы репрезентации. Джеймисон игнорирует широко известную в том числе и в философских кругах (благодаря книге Жака Деррида «Правда в живописи») социологическую интерпретацию «Башмаков» Мейером Шапиро, доказывавшим, что изображенные на картине Ван Гога башмаки, из которых Хайдеггер вывел целую мифологию крестьянской жизни, в действительности принадлежат горожанину, вероятно, самому Ван Гогу и могут считаться его духовным автопортретом. Поэтому «Башмаки» выступают у Джеймисона как один из примеров репрезентации в творчестве Ван Гога мира тяжелого крестьянского труда, бедности сельской жизни. Эта картина, по словам Джеймисона, предполагает двухуровневую интерпретацию, требующую воссоздания некоей породившей ее первичной ситуации, в свою очередь отражающей определенный срез социальных отношений, который апроприирует и перерабатывает произведение искусства[50]. По Джеймисону, Ван Гог не только переносит в картину сырые факты социальной действительности, но и посредством цвета преображает их, создав новую утопию чувств, вернее одного чувства — зрения, полуавтономное пространство живущее по собственным законам, дублируя тем самым ту самую капиталистическую практику разделения труда, негативные последствия которого и компенсирует данный утопический жест Ван Гога[51]. В анализе «Башмаков» Ван Гога Хайдеггером (второго возможного истолкования данной работы, по словам Джеймисона), американский теоретик также подчеркивает элементы традиционной репрезентации: башмаки становятся символом обширной социальной сферы, частью жизненного контекста, отсутствующего на картине, но требующего реконструкции. При этом от Джеймисона таинственным образом ускользает главная проблема «Истока художественного творения» Хайдеггера и ключевая тема всей философии последнего — проблема бытия-ничто, подрывающая возможности той самой классичес-

---

[50] *Jameson F.* The deconstruction of expression. P. 1075.

[51] Ibid.

кой репрезентации, апологетом которой у Джеймисона выступает Хайдеггера. Как бы то ни было общий ход рассуждений Джеймисона ясен: модернистской герменевтической модели («Башмаки» Ван Гога), связанной с необходимостью расшифровки определенной социальной реальности, некогда запечатленной (интерпретированной) на полотне, американский философ противопоставляет «Туфельки в алмазной пыли» Уорхола, которые не только не отличаются откровенностью «Башмаков», но которые словно бы вовсе отказываются от коммуникации[52]. Эти «туфельки» являются фетишами как с марксистской, так и фрейдистской точек зрения. (Джеймисон вспоминает по этому поводу замечание Деррида о том, что изображенные у Ван Гога башмаки — гетеросексуальная пара, что исключает перверсию и фетишизацию.) «Туфельки» лишены прошлого, ничто в них не напоминает о том жизненном мире, к которому они принадлежали. Джеймисон сравнивает их с грудой обуви, оставшейся от безымянных жертв Освенцима. При этом Джеймисон обращает внимание на то, что постоянно вращавшийся вокруг темы товарного фетишизма и коммодификации Уорхол в то же время в своем искусстве всячески избегал политических и вообще критических выводов[53]. Далее, Джеймисон отмечает такую важную черту искусства Уорхола и постмодернистского искусства в целом как плоскостность, поверхностность, которая, по Джеймисону характеризует не только формальную сторону современного искусства, но и является удачной метафорой постмодернистского стиля мышления, о чем еще будет сказано в дальнейшем. В связи с творчеством Уорхола Джеймисон останавливается и на роли фотографических образов в постмодернизме. Американский философ утверждает, что обладающие рентгеновской элегантностью образы Уорхола умерщвляют овеществленный глаз зрителя способом, не имеющим ничего общего с одержимостью темой смерти на уровне содержания. Если в произведениях Ван Гога яркие цвета, подобно некоей дионисийской стихии, привнесли в убогую деревенскую жизнь утопическое измерение, у Уорхола мир словно бы лишился своей глянцевой, красочной поверхности, чтобы обнажить его основу — черно-белый субстрат фотографического негатива[54]. Последнее для Джеймисона является следствием мутации самой реальности в эпоху позднего капитализма, превратившейся в сеть текстов или симулякров и определившей в том числе и новый статус субъекта в современном мире.

[52] Ibid. P. 1076.

[53] Ibid. P. 1077.

[54] Ibid.

На примере классического произведения «высокого» модернизма — работы Эдварда Мунка «Крик», Джеймисон показывает взаимосвязь традиционной модернистской проблематики отчуждения и одиночества с концепцией экспрессии[55]. Экспрессия предполагает некий раскол внутри субъекта, оппозицию внутреннее/внешнее, когда нечто «внешнее», например, крик рассматривается как выражение чего-то «внутреннего» — боли, душевной муки. Но современная постструктуралистская философия, по словам Джеймисона, отрицает саму эту герменевтическую (или аллегорическую) модель производства смыслов, необходимость расшифровки «внешнего» как символа внутреннего. Согласно Джеймисону, это выдает зависимость постструктурализма от постмодернистской «идеологии текста» и делает это философское направление частью той самой постмодернистской культуры, критике которой и посвящена рассматриваемая нами работа американского теоретика. Помимо герменевтической модели внутреннее/внешнее, так называемая «современная теория» отвергла, согласно Джеймисону, еще четыре «глубинные модели» (depth models) смыслообразования: 1) диалектику явления и сущности с целым рядом связанных с данной оппозицией понятий, в том числе и понятие идеологии как ложного сознания 2) фрейдовскую модель явного и скрытого, вытесненного, ставшую мишенью программной работы Мишеля Фуко «Воля к знанию» 3) экзистенциальную модель аутентичного и неаутентичного, чья героическая или трагическая проблематика тесно переплетается с темой отчуждения 4) и, наконец, семиотическую оппозицию означающее/означаемое[56]. Все эти двухуровневые, «глубинные» модели в современной теории заменены одномерными, развивающими как бы в одной плоскости, «поверхностными» моделями «интертекстуальности».

Произведения, подобные «Крику» Мунка, замечает Джеймисон, демонстрируют ту высокую цену, которую мы вынуждены платить за концепцию самодостаточного, изолированного субъекта-монады с собственным «внутренними миром» и индивидуальным взглядом на мир[57]. Этот «внутренний мир» становится тюрьмой, из которой нет выхода, или склепом, в котором заживо погребен «индивидуальный субъект». Теперь этого «буржуазного эго», констатирует Джеймисон, более не существует. В постмодернизме на смену отчуждению субъекта приходит фрагментация субъекта[58]. Вместе с «центрированным субъектом» исчезают и его

[55] *Jameson F.* The deconstruction of expression. P. 1078.
[56] Ibid. P. 1078–1079.
[57] Ibid. P. 1080.
[58] Ibid. P. 1079.

психопатологии. Исчезает индивидуальный стиль, неповторимый авторский мазок, их вытесняют механические способы репродуцирования. Чувства, хотя и не исчезают вовсе, становятся имперсональными, словно пускаясь в свободное плавание.

Существуют ли, по мнению Джеймисона, пути выхода из этого одномерного анонимного мира? Для ответа на этот вопрос необходимо обратиться к вошедшей во второй том «Идеологий теории» статье «Размышления о споре Брехта и Лукача». Джеймисон анализирует в ней две концепции «оппозиционного» или «революционного» искусства, две версии реализма, предложенные Лукачем и Брехтом в 1930-е годы. Американский философ стремится убедить читателей в том, что развернувшаяся в 1930-е гг. в издававшемся в Москве немецкоязычном эмигрантском журнале «Das Wort» вокруг проблемы реализма не утратила своей актуальности и представляет не только «историографический» интерес. Для текстов Джеймисона вообще характерен этот ретроспективизм, желание привлечь внимание к казалось бы навсегда погребенным под слоем более новых философских работ интеллектуальным движениям (прежде всего, конечно, марксистского толка). В этом отношении Джеймисон напоминает тех самых неоконсерваторов, с которыми, кажется, его неомарксизм и призван бороться. Но, игнорируя историю, мы обречены повторять ее ошибки — эта старая истина, утверждает Джеймисон, относится не только к политической, но и к интеллектуальной истории. Именно этим забвением истории объясняется, по его мнению, консерватизм современной философской мысли, популярность домарксистских форм философии, от очередного взлета неокантианства до «ницшеанского» возвращения (через Юма и Гоббса) к чуть ли не десократикам[59]. Старые «марксистские» проблемы — «аграрный вопрос», «национальный вопрос», «диктатура пролетариата», равно как и старые споры (полемики Маркса с Бакуниным, Ленина с Люксембург) продолжают преследовать тех, кто давно уже списал со счетов всю марксистскую философию с ее проблемами как устаревшую и старомодную. Нигде это возвращение вытесненного из самосознания культуры не является таким неотвратимым, по словам Джеймисона, как в дебатах по поводу реализма и модернизма. И хотя обе эти формы современного искусства неприемлемы для нас в том виде, в котором они нашли свое воплощение теоретических дискуссиях 1930-х гг., эти дебаты (между Блохом, Брехтом, Лукачем, Адорно, Беньямином) способны тем не менее пролить свет на современную ситуацию в культуре.

[59] *Jameson F.* Reflections on the Brecht-Lukacs debate // Jameson F. The Ideologies of Theory. Essays 1971–1986. Vol. 2: The Syntax of History. London, 1988. P. 133.

Понятие реализма привлекает Джеймисона, прежде всего тем, что оно не является, как он пишет, «чисто эстетическим», обладая также когнитивной функцией, способной связать воедино различные области человеческой деятельности. Он критикует «теоретиков типа Гомбриха и Барта»[60], у которых речь идет всего лишь о создании «эффекта реальности», лишенной референта игре означающих, стилистических приемов и схем. Джеймисон протестует против того, как, например, у Барта «реальное» становится лишь одним из возможных изобразительных знаковых кодов, поскольку сущность так называемого реализма, согласно французскому философу, заключается не в копировании реального как такового, а в копировании его живописной копии, т. е. пастишировании[61]. Философия Джеймисона идет вразрез с магистральной линией развития постмодернистской философии, ее критикой традиционной репрезентации. Поэтому роль, которую играет Джеймисон в американской интеллектуальной жизни, напоминает положение Юргена Хабермаса среди европейских интеллектуалов. Оба философа выступали за восстановление связей между искусством и повседневным миром, т. е. за новое репрезентативное (в широком смысле этого понятия) искусство.

Анализируя полемику Лукача с Брехтом, Джеймисон не идентифицирует себя ни с одной из противоборствующих сторон, отмечая, что современный этап в развитии капитализма радикальным образом отличается от ситуации 1930-х гг. Несмотря на то, что в своих работах Джеймисон нередко кажется неким «воскресшим Лукачем», американский теоретик не закрывает глаза на изъяны его культурологических построений. Многое, по убеждению Джеймисона, у Лукача не подлежит реабилитации и, прежде всего, то, что «партийную принадлежность» в прямом и переносном смысле, программность в искусстве Лукач ценил зачастую больше самого искусства. Мы больше не верим в то, говорит Джеймисон, что в мире культуры существуют «чистые ошибки», что экспрессионизм (как и модернизм в целом) был не более чем предтечей фашизма, отражением «ложного сознания» и декадансом[62]. Впрочем, эти недостатки теории Лукача еще в 1930-е были отмечены Эрнстом Блохом[63], и Джеймисон здесь лишь повторяет сказанное другими задолго до него.

---

[60] *Jameson F.* Reflections... P. 135.

[61] *Барт Р.* S/Z. С. 92.

[62] *Jameson F.* Reflections... P. 138.

[63] *Bloch E.* Discussing Expressionism // Art in Theory. 1900–1990 / Ed. by Ch. Harrison, P. Wood. Oxford, 1993. P. 523–526.

В то же время американский философ указывает и на позитивные, с его точки зрения, сохранившие свою жизнеспособность элементы теории Лукача. Ведь именно у Лукача Джеймисон позаимствовал, по всей видимости, стержневую идею собственной философии постмодернистского искусства и общества потребления — идею дезинтеграции личности и, как следствие этого, дезинтеграции внешней действительности[64]. Джеймисон признает, что в далекой исторической перспективе Лукач оказался прав, что его идея тотальности общественного бытия, справедливо раскритикованная в 1930-е годы[65], оказывается как нельзя более соответствующей современной культурной ситуации, когда любые, даже самые радикальные, оппозиционные по отношению к господствующему строю, и политизированные формы искусства быстро превращаются в разновидность «культурного товара»[66]. Эта добившаяся почти абсолютной власти тотальная система интернациональных корпораций, парадоксальным образом, навязывает нам (с помощью средств массовой информации) фрагментарное видение мира, неспособное схватить данную систему в ее целостности.

Если модернизм с его техниками фрагментации и остранения стал доминирующим стилем общества потребления, то возможно теперь он сам нуждается в остранении (или очуждении, если воспользоваться термином Брехта) с помощью нового глобального, целостного взгляда на мир[67]. В бесконечной череде стилей и направлений модернизма, самым последним «измом» может стать реализм, на новом историческом этапе вновь приобретающий актуальность. Тем самым Джеймисон объединяет антиисторическую концепцию реализма Лукача[68] с исторической теорией Брехта, гласившей, что реализм — не вопрос формы, не вопрос копирования старых форм реалистического искусства (например XIX в.), поскольку от эпохи к эпохе сущность и средства выражения реализма меняются (отсюда возможность существования (перефразируя известную формулу

---

[64] *Lukacs G.* The ideology of Modernism // Ibid. P. 677.

[65] Так, указывая на слабые стороны концепции тотальности Тафури, Джеймисон во многом воспроизводит аргументы Эрнста Блоха, высказанные им в полемике с Лукачем: *Bloch E.* Op. cit. P. 524–525.

[66] *Jameson F.* Reflections... P. 143.

[67] Ibid. P. 146.

[68] Об антиисторизме Лукача Джеймисон писал, например, в своей работе: *Jameson F.* Beyond the cave. Demystifying the ideology of Modernism // Jameson F. The Ideologies of Theory. Essays 1971–1986. Vol. 2: The Syntax of History. London, 1988. P. 122.

социалистического реализма) модернистского по форме и реалистического по содержания современного искусства, по Брехту[69]). Особое внимание, согласно Джеймисону, следует уделить концепции овеществления Лукача, развитой им в работе «История и классовое сознание» (1923)[70]. В гораздо большей степени, чем категория отчуждения, понятие овеществления подходит, по словам Джеймисона, для описания кризиса когнитивных процессов в современном обществе. Овеществление в позднем капитализме приводит к отождествлению человеческих взаимоотношений и отношений между вещами. Это способствует созданию непрозрачной модели общественных отношений, классовая сущность которых оказывается скрытой. Человек более не рассматривает себя как часть коллектива, а общество как тотальность.

Новый реализм, за который выступает Джеймисон, должен воскресить это утраченное чувство тотальности социального бытия (главное достижение марксизма, по Лукачу) и обнажить механизмы классовой борьбы. Он будет в то же время обладать основным достоинством модернизма — верой в необходимость постоянного обновления мира и способов его репрезентации.

Теорию реализма Джеймисона следует рассматривать в том числе и в контексте знаменитой полемики Жана-Франсуа Лиотара с Юргеном Хабермасом по вопросам современного состояния и перспектив развития современной культуры. Как уже было отмечено нами, позиция Джеймисона во многом совпадает с позицией Хабермаса, социологически ориентированного представителя Франкфуртской школы. Как и Джеймисон, Хабермас стремился к выработке концепции, вновь объединившей бы наш эстетический и когнитивный опыт и сделавшей искусство орудием исследования жизненного мира современного человека. В работе «Модерн — незавершенный проект» (1980) Хабермас писал по поводу бунта сюрреалистов и предложенного последними «ложного снятия культуры»: «В повседневной коммуникативной практике должно происходить взаимопроникновение когнитивных толкований, моральных ожиданий, выражений и оценок. Для процессов взаимопонимания по поводу жизненного мира необходима передача культурных традиций *во всем объеме*. Поэтому рационализированную повседневную жизнь совершенно невозможно вывести из оцепенения культурного обеднения, насильственно взломав *одну* из культурных сфер (в данном случае — искусство) и сопрягая ее с

---

[69] *Brecht B.* Popularity and realism // Art in Theory. 1900–1990 / Ed. by Ch. Harrison, P. Wood. Oxford, 1993. P. 492.

[70] *Jameson F.* Reflections... P. 146.

одним из специализированных комплексов знаний. Во всяком случае, таким способом можно разве что заменить *одну* односторонность и *одну* абстракцию *другими*»[71]. Согласно Хабермасу, эстетическое переживание не только обновляет интерпретацию потребностей, в свете которых мы воспринимаем мир, но и вторгается в сферу когнитивных толкований, а также изменяет способ, каким все эти моменты *отсылают* друг к другу[72]. Именно в этом восстановлении единства жизненного мира и заключается главная миссия нового реализма Джеймисона, и именно против этого единства (пускай и опосредованного) эстетического и познавательного выступил в своей известной работе «Что такое постмодернизм?» Лиотар. Французский философ не менее критичен по отношению к современной культуре, чем Джеймисон или Хабермас. Подобно последним, он нетерпим к различным проявлениям консервативного постмодернизма, например, к трансавангардизму Акилле Бонито Олива или ретроспективизму Чарльза Дженкса[73]. Термин «реализм» также ассоциируется у Лиотара с этим неоконсервативным эклектизмом. С одной стороны, реализм, по Лиотару, насаждался идеологами тоталитарных государств как символ господства над реальностью, ставшей простой, единой, коммуникабельной. С другой стороны, реализм навязывается нам законами капиталистического рынка, как хорошо продаваемый товар, пользующийся закономерным успехом у публики, мгновенно распознающей абсолютно прозрачный «смысл» подобного рода искусства, не несущий никакой угрозы ее комфорту[74]. Подлинный постмодернизм, адвокатом которого выступает Лиотар, является не концом, а, напротив, началом модернизма, модернизмом в момент его возникновения[75]. Тем самым Лиотар фактически повторяет ход рассуждений Хабермаса о парадоксальном отношении модернизма к проблеме времени, его теорию о модернизме как прерванной или опровергнутой современности, ставшей постсовременностью[76]. Теория «революционного» постмодернизма Лиотара, опирающаяся на концепцию «непредставимого» (близкой родственнице возвышенного Канта), по своей сути выдержана в традициях модернизма, представляя собой лишь

---

[71] *Хабермас Ю.* Политические работы / Пер. Б. М. Скуратова. М., 2005. С. 23–24.

[72] Там же. С. 26–27.

[73] *Lyotard J.-F.* What is Postmodernism? // Art in Theory. 1900–1990 / Ed. by Ch. Harrison, P. Wood. Oxford, 1993. P. 1009.

[74] Ibid. P. 1010–1011.

[75] Ibid. P. 1014.

[76] *Хабермас Ю.* Политические работы. С. 10–11.

13 Зак. 4294

более радикальную (по сравнению с последним) версию решения проблемы репрезентации. Если Лиотар видит «подлинный» постмодернизм или актуальное современное искусство как (в том или ином виде) продолжение модернизма, то Хабермас *хотел бы* видеть современное искусство как развитие модернистских идей, которые он, в отличие от Лиотара, рассматривает в контексте «проекта Просвещения». Для учителя Хабермаса, Теодора Адорно понятие «проект Просвещения» имело отрицательное значение как синоним ложной рационализации, приведшей, в конечном счете, к фашизму и не менее тоталитарной системе современной демократии западного типа. Хабермас, напротив, сохранил веру в силу просветительской утопии, и считает модернизм с его культом прогресса и разума ее воплощением. (Лучший пример подобного рода искусства — творчество Корбюзье.) Какой бы «глубокой», «революционной» и даже просто «красивой», «художественной» ни казалась нам теория Лиотара, в том числе и в сравнении с одномерной, социологически ориентированной, обремененной многими предрассудками наивного историзма концепцией Хабермаса, рассуждения о «непредставимом» первого легко укладывается в схему младоконсервативной теории искусства, начертанную последним. Теория Лиотара, на наш взгляд, в гораздо большей степени аутентична современной художественной практике, чем зачастую пресные суждения Хабермаса и Джеймисона. Но последним удалось выйти за рамки постмодернистской идеологии и взглянуть на постмодернистскую культуру как бы со стороны, выработав своеобразный метаязык для ее описания. Впрочем, сам Джеймисон, несмотря на свою близость общим установкам Хабермаса, в этом известном споре французского и немецкого интеллектуалов полностью не разделяет ни одну из указанных позиций. Утверждения Хабермаса, что идеи модернизма живы и по-прежнему актуальны, по мнению Джеймисона, просто не соответствуют современным культурным реалиям. Хотя (здесь Джеймисон делает важную оговорку) «культурные реалии» ФРГ рубежа 1970–1980-х гг. сильно отличаются от «культурных реалий» других западных стран, и в условиях поражения левого движения и нового маккартизма в этом посттоталитарном обществе идеи модернизма, возможно, не утратили свой взрывной потенциал[77].

Джеймисон вполне осознает всю проблематичность и даже утопичность создания на данном историческом этапе нового реалистического искусства. Хотя интуиции постмодернизма и с трудом поддаются вербали-

[77] *Jameson F.* The politics of theory. Ideological positions in the Postmodernism debate // Jameson F. The Ideologies of Theory. Essays 1971–1986. Vol. 2: The Syntax of History. London, 1988. P. 108.

зации, они не становятся от этого менее «реальными» или менее «навязчивыми». Это касается и теории непредставимого Лиотара, предполагающей несовпадение понятийного и воображаемого (представимого), лежащее в основе современной арт-практики. На наш взгляд, постмодернизм представляют собой некую важную «ступень» в познании, игнорировать которую мы не имеем право, но «ступень» отнюдь не отрицающую все предшествовавшее ей восхождение («вверх по лестнице ведущей вниз», как полагают младоконсерваторы), а лишь деконструирующее его.

Чудовищность современной культурной ситуации, признает Джеймисон, заключается в невозможности создания полноценного произведения искусства, основанного на личном жизненном опыте и категориях традиционной эстетики[78]. Фрагментарная социальная ткань постмодернистского общества не позволяет обобщить, сделать универсально значимым частный жизненный опыт. Джеймисон высказывает и гораздо более радикальные для теоретика марксиста мысли. Он утверждает, что так называемые «объективная реальность» или «реальный мир» сами стали достоянием прошлого, после распада и деградации буржуазии, функциями которой они являлись[79]. Десакрализованная реальность «здравого смысла», избранная объектом исследования в реалистическом искусстве XIX в., была порождением определенной стадии общественных отношений и отражала стремление буржуазии к завоеванию действительности. После ухода с исторической сцены буржуазии как активной доминирующей группы не только соответствующая ее устремлениям «объективная действительность», но и «реалистические» способы ее репрезентации, по Джеймисону, нерелевантны современным историческим условиям, современному чувству жизни. В этом смысле фрагментарные формы модернизма сообщают нам нечто важное о социальной действительности, что позволяет Джеймисону, с известной точки зрения, говорить о преемственности между реализмом и модернизмом[80]. Следует отметить, что задолго до Джеймисона эту параллель между модернизмом и *натурализмом* (поскольку речь в данном случае идет не о критическом отношении к действительности, а о ее пассивном удвоении) провел Лукач[81]. Поэтому «новый реализм» эпохи постмодернизма, согласно Джеймисону, должен отличаться как от реализма XIX в., так и от «современного искусства». Но в том и заключается главный недостаток культурологических построений Джеймисона, что,

[78] *Jameson F.* Beyond the cave. P. 131.

[79] Ibid. P. 122.

[80] Ibid. P. 132.

[81] *Lukacs G.* Op. cit. P. 679.

показав зависимость различных форм культуры от доминирующей идеологии, американский теоретик не приводит сколько-нибудь убедительных примеров освобождения от этой идеологии (по крайней мере в искусстве). Как уже отмечалось, Джеймисон заворожен образом детерминирующей отдельные творческие судьбы общественной системы, в его рассуждениях об искусстве силен привкус того, что в советской традиции получило название «вульгарной социологии». Несмотря на попытки американского теоретика дистанцироваться от историософского наследия Шпенглера[82], именно методология последнего послужила основой для теоретических работ Джеймисона. В них присутствует шпенглеровский пессимизм и одновременно «воля к власти» над культурными явлениями, желание выстраивать их в шеренги примеров той или иной культурной тенденции, в свое время сближавшее Шпенглера с представителями «вульгарной социологии».

Джеймисон принадлежит к числу немногих мыслителей, сумевших не только освоить сложнейшую проблематику постмодернизма, но и сформировать собственный критический взгляд на происходящие в современной культуре процессы. Теория искусства будущего, несомненно, не сможет обойтись как без философских прозрений постмодернизма, так и без социологического метаязыка, выработанного Джеймисоном для описания этой философии. Лучше других этот беспощадный критик постмодернизма понимал, что все мы являемся частью этой «постсовременной культуры», что она не является для нас чем-то внешним, посторонним; поэтому в критике постмодернизма всегда присутствует элемент самокритики, она необходима как часть процесса самопознания современного человека[83].

---

[82] *Jameson F.* Periodizing the 60s // Jameson F. The Ideologies of Theory. Essays 1971–1986. Vol. 2: The Syntax of History. London, 1988. P. 179.

[83] *Jameson F.* Architecture and the critique of ideology. P. 60.

Заключение

Наша гипотеза состояла в том, что консервативный постмодернизм основывается на представлении о работающих автономно (без вмешательства человека) системах, для которых влияние «антропогенного фактора» признается несущественным. Эта философия предполагает наличие у жизни некоего неинтеллигибельного субстрата, который невозможно изменить или осмыслить.

Уже анализ таких ключевых категорий классической и современной теории искусства, как категории репрезентации, пространства и времени (в третьей главе) подтверждает наши предположения, выявляя в постмодернистской литературе об искусстве основные черты художественно-теоретического консерватизма. Отказ от репрезентации — эта основа основ теории искусства постмодернизма — как раз и означает изоляцию искусства в рамках той или иной ортодоксии, той или иной системы понятий. Отказ от репрезентации замыкает искусство в сфере медиума (средства сообщения) у Гринберга и Маклюэна, бессознательного, желания у Каспита, «письма» у Краусс, «истории» у Джеймисона. Эти «медиа», «желания», «письмо», «история» и есть подлинные творцы современного искусства, замкнутые, линейные системы, работающие без учета антропогенного фактора. При этом смысл понятия репрезентации двойствен. Оно подразумевает коммуникацию с окружающей действительностью, ее отражение, будучи своего рода опосредующей инстанцией, препятствующей непосредственным контактам с реальностью. В понятии репрезентация акцент может быть сделан как на приставке *ре-*, так и на собственно презентации. Модернизм, по справедливому замечанию Крэйга Оуэнса, стремился преодолеть репрезентацию в пользу презентации, установив диктатуру означающего. Мы, конечно, продемонстрировали это на примере теории искусства Гринберга, но более важной задачей для нас было показать, что такие цели ставила перед собой и Краусс, поэтому ее «постмодернистскую» теорию искусства правильнее называть позднемодернистской. Во-первых, Краусс концентрирует внимание на материальном механизме процесса репрезентации, убеждая нас в том, что репрезентация (смысл которой сведен к приставке *ре-*) есть вторая (вернее первая и единственная) природа. Способ сообщения и есть сообщение, (ре)презентация самого себя. Во-вторых, Краусс описывает такие

пограничные способы репрезентации (фотография), когда, по ее мнению, мы фактически имеем дело с презентацией, неопосредованным вторжением реальности в искусство. В обоих случаях Краусс отказывается от репрезентации в пользу презентации. Однако уже один из заочных учителей Краусс Деррида предвидел социально-политические последствия этого отказа: им могут воспользоваться реакционеры, сделав «непредставимое» новым законом.

«Консервативная» постмодернистская интерпретация категории пространства также имеет «революционное» происхождение. Постмодернисты хотели помыслить такое пространство, которое невозможно поработить никакой структурой, единое и неделимое пространство, где нет отдельных предметов и отношений между ними — всегда властных отношений. Это пространство без различий вместе с тем является сбывшейся мечтой тирана, очевидно обладая тоталитарными свойствами. Однородное пространство неспособно к развитию: оно исключает диалектику, развитие, время, подменяет собой время.

Аналогичным образом, «от противного» формировалась и постмодернистская концепция времени. Постмодернисты более всего были озабочены приватизацией вектора времени господствующей идеологий, выстраиванием тоталитарных царь-нарративов под эгидой марксизма и других глобальных систем. Поэтому на смену тождеству и противоречию (понятиям, лежащим в основе гегелевской философии прогресса) в постмодернизме приходят понятия различия и повторения, отрицающие историческое время. Новая философия времени крайне противоречива: это можно показать на примере теории времени Розалинд Краусс. С одной стороны, «пульс», «ритм шока» взрывает «хорошую форму» изнутри, как это делает и операция различания Деррида. Но с другой стороны, Краусс не может исключить из своего арсенала понятий и понятие повторения — важнейшего механизма разрушения всегда коррумпированного смысла. Только в постмодернистской теории Краусс это повторение, в которое врывается ничто (различие), псевдодиалектика различия и повторения. Это «биологическая» («натуралистическая») концепция пульсирующего времени Краусс в действительности дублирует конвейерное (псевдоциклическое в терминологии Ги Дебора) время позднего капитализма.

У Клемента Гринберга эволюция современного искусства в сторону все большей чистоты средств выражения означает прогресс в освобождении искусства от идеологических коннотаций, конечной целью которого является отказ от репрезентации. Гринберг требует от искусства правдивости, и этот моральный аспект его работ связан со стремлением избежать влияния на искусство каких бы то ни было идеологических программ.

Здесь Гринберг предвосхищает основную проблематику постмодернизма, боровшегося с «идеологической вербовкой» во всех ее разновидностях. Гринберг (подобно консерватизму в целом[1]) доверяет конкретному и не доверяет абстрактным теориям. Однако итогом борьбы Гринберга с историческими и философскими спекуляциями стало создание догматической системы, отрицающей, что реальный человеческий опыт во всем его разнообразии может стать предметом анализа в современном искусстве. По сути, Гринберг лишь развивает тезис Гегеля о том, что современное искусство исследует собственные средства выражения[2]. Медиум — вот подлинный автор произведения искусства, по Гринбергу. Художник не должен преодолевать сопротивление материала: ему следует уступить материалу, сдаться. Художник сам становится средством выражения своего медиума. Отстаивая уникальность художественного опыта, Гринберг приходит к новой идеологии замкнутости, ограничивая сферу изобразительного искусства исследованием формальных проблем. Буквализм Гринберга, фетишизация в искусстве «переднего плана», средств выражения, вне сомнения, связаны с общей сциентистской, позитивистской основой его мировоззрения, которая особенно ярко проявила себя в таких работах как «Упадок кубизма», где подчеркивается эмпирический пафос кубистов, их недоверие ко всему выходящему за рамки конкретного.

Мы отмечали, что многие интуиции Гринберга (и прежде всего тезис об автономии искусства) продолжает отстаивать Джозеф Кошут, сменив, впрочем, гринберговский эмпирический позитивизм на лингвистический. Искусство, согласно Кошуту, не занимается репрезентацией какого-либо «внешнего» опыта — визуального или любого другого. Не случайно лучшая интерпретация минимализма принадлежит перу формалиста Майкла Фрида: его спор с минималистами есть столкновение двух направлений консерватизма — формалистического и феноменологического. Минимализм (особенно в теории Дональда Джадда) в своей мечте о чистой визуальности лишь радикализует теорию чистой оптичности Гринберга. Нечто подобное происходит в интерпретации американскими теоретиками поп-арта. Мало того, что Барбара Роуз и Роберт Розенблюм судят о поп-арте по аналогии с абстракционизмом, тяготея к автореферентной версии этого направления. Даже «социолог» Бенджамин Бухло говорит о материальном эффекте произведений Уорхола, хотя и не

---

[1] *Манхейм К.* Диагноз нашего времени. М., 1994. С. 601.

[2] *Гегель Г. В. Ф.* Лекции по эстетике: В 2 т. / Пер. Б. Г. Столпнера. СПб., 1999. Т. 1. С. 607.

устает выявлять социальные причины этой материальности. Подлинным учителем Бухло в данном случае является, конечно, не Гринберг, а Адорно: творчество Уорхола Бухло трактует как антиутопию, его одномерность дублирует тоталитарную одномерность американской социальной действительности.

Верной ученицей Гринберга в конечном счете остается и Розалинд Краусс, известная своими разоблачениями «историциста» и «идеалиста» Гринберга. Подобно своему учителю, Краусс борется не только с оптическим, но и, так сказать, с духовным, интеллектуальным иллюзионизмом. Уже в первой своей крупной работе «Пути современной скульптуры» Краусс отстаивает принцип одномерности искусства, отрицая двоемирие скульптуры, дуализм внутреннего и внешнего. Начиная с Родена, в актуальной скульптуре смысл лежит на поверхности, по мнению Краусс, апеллирующей к феноменологии Гуссерля. Основные черты «материализма» Краусс, пускай еще и не обросшего цитатами из новейших французских авторов-постструктуралистов, мы уже находим в этой работе 1977 г. Далее «материальная семиотика» Краусс, по сути, почти не эволюционировала. Концепция искусства как индексального знака, как и концепция бесформенного характеризуются все той же редукцией интерпретационных методов, тяготением к «имманентному» анализу. Этот «культ материи» в теории искусства Краусс выдает романтические истоки ее воззрений. Она не учитывает того обстоятельства, что именно господствующая идеология определяет, что следует считать «невинным», природным, материальным, а что коррумпированным и символическим. Краусс отрекается от фундаментального аллегоризма творческого и научного мышления. Знак-материал для Краусс перестает быть транслятором смысла, он автономен. Ее «экстремистская» антропология предполагает пассивного субъекта: так, в «Путях современного скульптуры», отрицая «внутренний», «индивидуальный» или «частный» способ смыслообразования, Краусс создает утопическую модель сознания, лишь отражающего окружающую действительность, подобно отполированным до блеска, зеркальным поверхностям скульптур Бранкузи. Мы указывали на источники подобных взглядов американского теоретика: «философия жизни», работы Р. Барта, Ж. Батая, Ж. Деррида. Однако теория искусства Краусс даже по сравнению с близкими ей по духу работами американских теоретиков современного искусства (Р. Моррис, Р. Смитсон, Л. Стейнберг, К. Оуэнс) отличается дефицитом культурно-исторической обоснования избранной позиции. Это становится особенно заметным при сравнении теорий Краусс и Адорно: если у последнего «смерть субъекта» в искусстве была исторически обусловлена и в ко-

нечном итоге представляла собой уловку, «военную хитрость», на которую вынуждено было пойти оппозиционное искусство, то для Краусс катастрофа смысла и культуры, гибель человека как критически мыслящего субъекта есть некая данность, изначально определявшая суть человеческого состояния.

Так же как и Розалинд Краусс, Дональд Каспит следует знаменитой формуле Делеза и Гваттари «ускользание от смысла — революционно». Подлинная реальность, по Каспиту — это «первичный психический процесс», к которому, как к животворному источнику, должно припасть современное искусство. Хотя мы и относим Каспита к *нео*консерваторам, его концепция бессловесной неинтеллигибельной телесности как подлинной стихии изобразительного искусства близка бесформенному младоконсерваторов Буа и Краусс. Если, по Каспиту, в современном искусстве и наблюдаются какие-либо социальные симптомы, то это симптомы болезни. Капитализм, с точки зрения Каспита, лишает человека его собственной природы, мешает «нормальному человеку» быть «нормальным». Эту утраченную «норму» хранят архаические пласты человеческой психики и современное искусство с его культом свободного желания. С одной стороны, Каспит говорит о том, что потеря идентичности, хаос — это наиболее плодотворное и естественное для искусства состояние. С другой — этот спровоцированный восставшим желанием хаос и становится новой сущностью искусства, его очередной теоретической тюрьмой. Не ясно, впрочем, почему само по себе желание по определению свободнее рационального мышления. Ведь утопическое пространство чистого желания (открытое, согласно Каспиту, маньеризмом и ставшее настоящей отчизной для современного искусства) — легкая добыча для господствующей идеологии. Свобода от философских, моральных и социальных идеалов создает однородную непротиворечивую модель, которая мгновенно апроприируется господствующей системой ценностей. Каспит приходит к некоей новой разновидности «философии жизни», утверждая, что желание находится по ту сторону любых форм, значений и объектов, противится любым формам овеществления, фиксации. (Временами Каспит напоминает Ролана Барта эпохи «Удовольствия от текста» с его идеей бесконечной игры означающих, спасающей нас от идеологии. Для Каспита, как и для Барта, искусство существует для наслаждения.) Теория Каспита — это очередная постмодернистская утопия по ту сторону смысла. Американский теоретик полагает, что желание — основа семиозиса и в то же время оно не имеет прямого отношения к процессу смыслообразования. Философ нового витализма считает, что в мышлении главенствующую роль играет не его содержание

или его стиль, но «невидимые» с точки зрения смысла, ничего не значащие энергии, которые и приводят в действие механизмы производства смыслов.

Концепция Каспита глубоко антиисторична и консервативна, радикальное переустройство мира, по его мнению, невозможно, необходима лишь психологическая адаптация к существующим реалиям. Впрочем, Каспит и сам признает, что политический смысл его идеальной художественной модели (первичного психического потока) неоднозначен: он не только противостоит тотальному овеществлению общественной и интеллектуальной жизни, но и символизирует собою деструктивную гомогенность нацистского государства.

Сравнительный анализ неоконсервативных эстетик Фуллера и Каспита позволяет выявить леворадикальные истоки теории искусства последнего. Телесность рассматривается обоими исследователями как нечто противоположное капитализму и подавляемое им. Свободное желание Каспита напоминает также о детерриториализированных, декодированных потоках желания в «Капитализме и шизофрении. Анти-Эдипе» Делеза и Гваттари. В обоих случаях желание не желает революцию, не репрезентирует ее, оно революционно само по себе, в отрыве от любой семиотической нагрузки. Но если Делез и Гваттари полагали, что общественное производство и производство желания едины, то Каспит, напротив, постоянно подчеркивает дистанцию между ними. Хотя американский теоретик и признает, что социальный инстинкт подавляется капитализмом, его теория желания остается асоциальной и антиисторичной, не способной к развитию и в этом отношении соответствует господствующей идеологии. «Непредставимое» желание Каспита — еще один пример негативной теологии постмодернизма, манихейского разделения (исключающего возможность диалога) чувственного и рационального, художественного и символического.

От консерватизма несвободен и такой записной критик постмодернизма как Фредерик Джеймисон. Ему удалось продемонстрировать зависимость постмодернизма от господствующей идеологии; он рассматривает постмодернизм как новый натурализм, дублирующий социальную действительность. В этой ситуации история-схема становится подлинным автором и подлинной стихией изобразительного искусства (подобно «природе» в романтизме, бесформенному в теории Буа и Краусс, дискурсу в постмодернизме). Вспоминается суровый приговор историзму, вынесенный К. Манхеймом: «Историзм [...] — это явление сложное и многостороннее как по своей внутренней структуре, так и в отношении социологических основ. Но в узловых точках он имеет консервативные

черты. Всюду, где он появляется, он играет роль политического аргумента против революционного разрыва с прошлым»[3].

Если классический постмодернизм вырос из оппозиции к капиталистическому строю и был своего рода антиутопией, то критика позднего капитализма и его отражения в области культуры — постмодернизма у Джеймисона приобретает черты марксистского постмодернизма, поскольку американский теоретик склоняется к признанию *необходимости* исчезновения репрезентации реальности в искусстве вследствие объективного характера исчезновения самой «объективной реальности». Джеймисон слишком близок «вульгарной социологии» чтобы полностью преодолеть порочный круг консерватизма. Демонстрируя негативные стороны постмодернизма, вскрывая его социальные основы, Джеймисон не верит, что само по себе искусство способно противостоять господствующей социокультурной тенденции. На первый взгляд, теория Джеймисона разрушает саму основу консерватизма, восстанавливая единство социального и художественного опыта. В действительности, читая Джеймисона, стремившегося возродить чувство тотальности социального бытия, начинаешь понимать, с чем боролись постмодернисты, отказываясь от историзма, вводя многочисленные «опосредующие» понятия (репрезентация, письмо): они боролись с тоталитаризмом глобальных исторических концепций, их волей к власти, но в итоге сами оказались создателями новых интеллектуальных тюрем и бастионов догматизма. Джеймисон, с одной стороны, разоблачает миражи медиа-общества (позднего капитализма), мало чем отличающегося, по его мнению, от монополистического капитализма, а с другой стороны, признает, что закон фрагментации проник во все поры современной цивилизации.

Анализ теории искусства Джеймисона показывает, что «угрозы», с которыми столкнулся постмодернизм, были не только вполне «реальными», но и беспрецедентными. Поэтому «выход из постмодернизма» как простой возврат к прошлому невозможен. Новые «стратегии сопротивления», новая революция в гуманитарных науках, которая необходима сейчас как никогда, будут учитывать опыт «радикального консерватизма» как опыт актуальной западной культуры второй половины XX — начала XXI века.

---

[3] *Манхейм К.* Диагноз нашего времени. С. 631.

Библиография

1. *Адорно Т. В.* Негативная диалектика / Пер. Е. Л. Петренко. М., 2003.
2. *Адорно Т. В.* Эстетическая теория / Пер. А. В. Дранова. М., 2001.
3. *Азизян И. А., Добрицына И. А., Лебедева Г. С.* Теория композиции как поэтика архитектуры. М., 2002.
4. Американская философия искусства. Екатеринбург, 1997.
5. *Андреева Е. Ю.* Все и ничто. Символические фигуры в искусстве второй половины XX века. СПб., 2004.
6. *Андреева Е. Ю.* Проблема живописи около 1980-го года // Рассказы о художниках. История искусства XX века. СПб., 1999. С. 199–233.
7. Антология французского сюрреализма. М., 1994.
8. *Арендт X.* Vita activa, или О деятельной жизни / Пер. В. В. Бибихина. СПб., 2000.
9. *Арнхейм Р.* Искусство и визуальное восприятие / Сокр. пер. В. Н. Самохина. М., 1974.
10. *Арнхейм Р.* Новые очерки по психологии искусства М., 1994.
11. *Арсланов В. Г.* История западного искусствознания XX века. М., 2003.
12. *Арсланов В. Г.* Постмодернизм и русский «третий путь»: tertium datur российской культуры XX века. М., 2007.
13. *Бабин А. А.* Энди Уорхол (1928–1987). Жизнь и творчество. (Каталог выставки). СПб., 2000.
14. *Базен Ж.* История истории искусства: От Вазари до наших дней / Пер. К. А. Чекалова. М., 1995.
15. *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Пер. под ред. Г. К. Косикова. М., 1994.
16. *Барт Р.* Мифологии / Пер. С. Н. Зенкина. М., 1996.
17. *Барт Р.* S/Z / Пер. Г. К. Косикова, В. П. Мурат. М., 2001.
18. *Басин Е. Я.* Семантическая философия искусства. М., 1973.
19. *Батай Ж.* Внутренний опыт / Пер. С. Л. Фокина. СПб., 1997.
20. *Батлер Дж.* Психика власти / Пер. З. Баблояна. Харьков; СПб., 2002.
21. *Батракова С. П.* Искусство и утопия. Из истории западной живописи и архитектуры XX века. М., 1990.
22. *Бахтин М. М.* (Под маской) Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия бытия. Статьи. М., 2000.
23. *Бел М., Брайсен Н.* Семиотика и искусствознание / Пер. Е. Ревзина, Г. Ревзина // Вопросы искусствознания IX (2/96). М., 1996. С. 521–559.
24. *Бельтинг X.* Антропология образа / Пер. С. С. Ванеяна // Искусствознание 1/05. М., 2005. С. 68–106.

25. *Бельтинг Х.* Образ и культ. История образа до эпохи искусства / Пер. К. А. Пиганович. М., 2002.
26. *Беньямин В.* Маски времени. Эссе о культуре и литературе / Пер. А. Белобратова. СПб., 2004.
27. *Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости / Пер. С. А. Ромашко. М., 1996.
28. *Бергсон А.* Творческая эволюция. Материя и память / Пер. М. Булгакова, А. Баулер, В. Флеровой и др. Минск, 1999.
29. *Берковский Н. Я.* Романтизм в Германии. СПб., 2001.
30. *Берлин И.* Философия свободы. Европа. М., 2001.
31. *Блох Э.* Тюбингенское введение в философию / Пер. Т. Ю. Быстровой, С. Е. Вершинина, Д. И. Криушова. Екатеринбург, 1997.
32. *Бобринская Е.* Русский авангард: границы искусства. М., 2006.
33. *Бобринская Е.* Футуризм и кубофутуризм. М., 2000.
34. *Бодлер Ш.* Цветы зла. Обломки. Парижский сплин. Искусственный рай. Эссе, дневники. Статьи об искусстве. М., 1997.
35. *Бодрийар Ж.* Америка / Пер. Д. Калугина. СПб., 2000.
36. *Бодрийяр Ж.* Общество потребления. Его мифы и структуры / Пер. Е. А. Самарской. М., 2006.
37. *Бодрийяр Ж.* Прозрачность зла / Пер. Л. Любарской, Е. Марковской. М., 2000.
38. *Бодрийяр Ж.* Символический обмен и смерть / Пер. С. Н. Зенкина. М., 2000.
39. *Бодрийяр Ж.* Система вещей / Пер. С. Н. Зенкина. М., 1999.
40. *Бохенский Ю. М.* Современная европейская философия / Пер. М. Н. Грецкого. М., 2000.
41. *Бусев М. А.* Метаморфозы предмета в произведениях и акциях Армана (1950–1960-е годы) // Западное искусство. XX век: Образы времени и язык искусства. М., 2003. С. 78–91.
42. *Бычков В. В., Бычкова Л. С.* Предельные метаморфозы культуры — итог XX века // Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / Под ред. В. В. Бычкова. М., 2003. С. 555–581.
43. *Ванеян С. С.* Пустующий трон. Критическое искусствознание Ханса Зедльмайра. М., 2004.
44. *Ванеян С. С.* Ханс Бельтинг: история искусства in effigie антропологии, или Образ в тени медиума // Искусствознание 1/05. М., 2005. С. 107–118.
45. *Ваттимо Дж.* Прозрачное общество / Пер. Д. Новикова. М., 2002.
46. Введение в гендерные исследования. Ч. I–II: Хрестоматия / Под ред. С. В. Жеребкина. Харьков; СПб., 2001.
47. *Вельфлин Г.* Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве / Пер. А. А. Франковского. СПб., 1994.
48. *Вельфлин Г.* Ренессанс и барокко. Исследование сущности и становления стиля барокко в Италии / Пер. Е. Г. Лундберга. СПб., 2004.

49. *Винкельман И.-И.* Избранные произведения и письма / Пер. А. А. Алявдиной. М., 1996.
50. *Виппер Б. Р.* Введение в историческое изучение искусства. М., 2004.
51. *Виппер Б. Р.* Итальянский Ренессанс. Курс лекций: В 2 т. М., 1977.
52. *Волошинов В. Н.* Фрейдизм. Критический очерк // Бахтин М. М. (Под маской) Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия бытия. Статьи. М., 2000. С. 96–184.
53. *Габричевский А. Г.* Морфология искусства. М., 2002.
54. *Гадамер Г.-Г.* Актуальность прекрасного. М., 1991.
55. *Гегель Г. В. Ф.* Лекции по эстетике: В 2 т. / Пер. Б. Г. Столпнера. СПб., 1999.
56. *Гегель Г. В. Ф.* Феноменология духа / Пер. Г. Шпета. СПб., 1992.
57. Гендерная теория и искусство. Антология: 1970–2000 / Под ред. Л. М. Бредихиной, К. Дипуэлл. М., 2005.
58. *Герман М. Ю.* Модернизм. Искусство первой половины XX века. СПб., 2003.
59. *Гидион З.* Пространство, время, архитектура / Сокр. пер. М. В. Леонене, И. Л. Черня. М., 1984.
60. *Гилберт К., Кун Г.* История эстетики / Пер. В. В. Кузнецова, И. С. Тихомировой. СПб., 2000.
61. *Головин В. П.* От амулета до монумента: Книга об умении видеть и понимать скульптуру. М., 1999.
62. *Горных А. А.* Формализм: от структуры к тексту и за его пределы. Минск, 2003.
63. *Гройс Б.* Искусство утопии. М., 2003.
64. *Гройс Б.* Комментарии к искусству. М., 2003.
65. *Гропиус В.* Границы архитектуры / Пер. А. С. Пинскер, В. Р. Аронова, В. Г. Калиша. М., 1971.
66. *Грэм Г.* Философия искусства / Пер. М. О. Васильева. М., 2004.
67. *Гулыга А. В.* Немецкая классическая философия. М., 2001.
68. *Гуревич А. Я.* Время как проблема истории культуры // Вопросы философии. 1969. N 3.
69. *Гуревич А. Я.* Категории средневековой культуры. М., 1972.
70. Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кельне / Отв. ред. К. Шуман, пер. С. К. Дмитриева. М., 2002.
71. *Данилова И. Е.* Искусство Средних веков и Возрождения. М., 1984.
72. *Данилова И. Е.* Судьба картины в европейской живописи. СПб., 2005.
73. *Даниэль С. М.* Картина классической эпохи. Проблема композиции в западноевропейской живописи XVII века. Л., 1986.
74. *Даниэль С. М.* Сети для Протея: Проблемы интерпретации формы в изобразительном искусстве. СПб., 2002.
75. *Дворжак М.* История итальянского искусства в эпоху Возрождения: В 2 т. / Пер. И. Е. Бабанова. М., 1978.

76. *Дворжак М.* История искусства как история духа. СПб., 2001.
77. *Дебор Г.* Общество спектакля / Пер. С. Офертаса, М. Якубович. М., 2000.
78. *Деготь Е.* Русское искусство XX века. М., 2000.
79. *Делез Ж.* Различие и повторение / Пер. Н. Б. Маньковской, Э. П. Юровской. СПб.,1998.
80. *Делез Ж., Гватари Ф.* Капитализм и шизофрения. Анти-Эдип / Сокр. перевод-реферат М. К. Рыклина. М., 1990.
81. *Делез Ж., Гваттари Ф.* Что такое философия? / Пер. С. Н. Зенкина. М.; СПб., 1998.
82. *Деррида Ж.* О грамматологии / Пер. Н. Автономовой. М., 2000.
83. *Деррида Ж.* Письмо и различие / Пер. Д. Ю. Кралечкина. М., 2000.
84. *Джеймисон Ф.* Историзм в «Сиянии» / Пер. О. Аронсона // Искусство кино. 1995. N 7. С. 55–61.
85. *Джеймисон Ф.* Постмодернизм и потребительское общество / Пер. А. А. Курбановского // Вопросы искусствознания-XI (2/97). М., 1997. С. 547–557.
86. *Джеймисон Ф.* Теории постмодерна // Искусствознание 1/01. М., 2001.
87. *Дианова В. М.* Культурология: основные концепции. СПб., 2005.
88. *Дианова В. М.* Постмодернистская философия искусства: истоки и современность. СПб., 1999.
89. *Диди-Юберман Ж.* То, что мы видим, то, что смотрит на нас / Пер. А. В. Шестакова. СПб., 2001.
90. *Добрицына И. А.* От постмодернизма — к нелинейной архитектуре: Архитектура в контексте современной философии и науки. М., 2004.
91. *Зедльмайр Х.* Искусство и истина / Пер. С. С. Ванеяна. М., 1999.
92. *Зенкин С. Н.* Ролан Барт — теоретик и практик мифологии // Барт Р. Мифологии. М., 1996. С. 5–53.
93. *Зернов Б. А.* Предисловие // Рейтерсверд О. Импрессионисты перед публикой и критикой / Пер. Ф. Шаргородской. М., 1974. С. 5–34.
94. *Зиммель Г.* Избранное: В 2 т. М., 1996.
95. *Иконников А. В.* Архитектура XX века. Утопии и реальность: В 2 т. М., 2001.
96. *Ильин И. П.* Пастиш // Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины / Под ред. И. П. Ильина и Е. А. Цургановой. М., 1996. С. 255–257.
97. *Иоффе И. И.* Синтетическая история искусств: Введение в историю художественного мышления. Л., 1933.
98. История европейского искусствознания. Вторая половина XIX — начало XX в. Кн. 1. М., 1969.
99. *Каган М. С.* Морфология искусства Л., 1972.
100. *Каган М. С.* Философия культуры. СПб., 1996.
101. *Кандинский В. В.* Избранные труды по теории искусства: В 2 т. М., 2001.
102. *Кант И.* Критика способности суждения. СПб., 2001.

103. *Кантор А. М., Зернов Б. А.* Искусство XVIII века // Искусство XVIII века. Малая история искусств. М., 1977. С. 6–74.
104. *Козлова Н. Н.* Критика концепции «массовой культуры» Маршалла Маклюэна. Автореферат дисс. … канд. философских наук. МГУ, 1976.
105. *Королев А. В.* Синтетическая история искусства И. И. Иоффе и проблематика изучения социалистического реализма. Автореферат дисс. … канд. философских наук. СПб., 2006.
106. *Краусс Р.* Подлинность авангарда и другие модернистские мифы / Пер. А. Матвеевой, К. Кистяковской, А. Обуховой. М., 2003.
107. *Кривцун О.* Ритмы искусства и ритмы культуры: формы исторических сопряжений // Искусствознание 1/04. М., 2004. С. 5–42.
108. *Кристева Ю.* Силы ужаса: эссе об отвращении / Пер. А. Костиковой. Харьков; СПб., 2003.
109. *Крючкова В. А.* Антиискусство: Теория и практика авангардистских движений. М., 1984.
110. *Крючкова В. А.* Кубизм. Орфизм. Пуризм. М., 2000.
111. *Крючкова В. А.* Символизм в изобразительном искусстве: Франция и Бельгия, 1870–1900. М., 1994.
112. *Крючкова В. А.* Социология искусства и модернизм. М., 1979.
113. *Куликова И. С.* Экспрессионизм в искусстве. М., 1978.
114. *Курбановский А. А.* История искусства как археология визуальности // Искусствознание 2/05. М., 2005. С. 252–273.
115. *Лакан Ж.* Семинары. Книга II. «Я» в теории Фрейда и в технике психоанализа / Пер. А. Черноглазова. М., 1999.
116. *Лакан Ж.* Четыре основные понятия психоанализа (Семинары: Книга XI (1964)) / Пер. А. Черноглазова. М., 2004.
117. *Ле Корбюзье.* Архитектура XX века / Пер. В. Н. Зайцева, В. В. Фрязинова. М., 1970.
118. Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / Под ред. В. В. Бычкова. М., 2003.
119. *Леонардо да Винчи.* Избранные произведения: В 2 т. / Пер. под ред. А. К. Дживелегова, А. М. Эфроса. М., 1998.
120. *Лесли Р.* Поп-арт. Новое поколение стиля / Пер. О. Г. Белошеева. Минск, 1998.
121. *Лессинг Г. Э.* Лаокоон, или О границах живописи и поэзии. М., 1957.
122. *Лиманская Л. Ю.* Теория искусства в аспекте культурно-исторического опыта. М., 2004.
123. *Лиотар Ж.-Ф.* Состояние постмодерна / Пер. Н. А. Шматко. М.; СПб., 1998.
124. *Лиотар Ж.-Ф.* Ответ на вопрос: что такое постмодерн? // Ad Marginem'93. Ежегодник. М., 1994.
125. *Лифшиц Мих.* Искусство и современный мир. М., 1973.
126. *Лотман Ю. М.* Об искусстве. СПб., 2000.

127. *Лукичева К. Л.* Методологические проблемы изучения кубизма // Пикассо и окрестности: Сборник статей / Отв. ред. М. А. Бусев. М., 2006. С. 42–56.
128. *Мак-Люэн М.* Галактика Гутенберга: Сотворение человека печатной культуры / Пер. А. Юдина. Киев, 2004.
129. *Маклюэн М.* Понимание Медиа: Внешние расширения человека / Пер. В. Г. Николаева. М.; Жуковский, 2003.
130. *Малевич К.* Черный квадрат. СПб., 2003.
131. *Манхейм К.* Диагноз нашего времени / Пер. М. И. Левиной, С. В. Карпушиной, А. И. Миллера, Т. И. Студеникиной. М., 1994.
132. *Манхейм К.* Избранное: Социология культуры / Пер. Л. Ф. Вольфсон, А. В. Дранова. М.; СПб., 2000.
133. *Маньковская Н. Б.* Эстетика постмодернизма. СПб., 2000.
134. *Маркузе Г.* Эрос и цивилизация / Пер. А. А. Юдина. Киев, 1995.
135. *Мейнеке Ф.* Возникновение историзма / Пер. В. А. Брун-Цехового. М., 2004.
136. *Мельвиль А. Ю., Разлогов К. Э.* Контркультура и «новый консерватизм». М., 1981.
137. *Мерло-Понти М.* Феноменология восприятия / Пер. под ред. И. С. Вдовиной, С. Л. Фокина. СПб., 1999.
138. *Мигранян А. М.* Переосмысливая консерватизм // Вопросы философии. 1990. N 11. С. 114–122.
139. *Милле К.* Современное искусство Франции / Пер. Л. П. Морозовой, С. В. Артюшевской, А. М. Дудиной, А. В. Жук. Под ред. М. А. Бессоновой. Минск, 1995.
140. *Михайлов А. В.* Обратный перевод. М., 2000.
141. Модернизм. Анализ и критика основных направлений. М., 1987.
142. *Мукаржовский Я.* Исследования по эстетике и теории искусства. М., 1994.
143. *Ницше Ф.* Стихотворения. Философская проза. СПб., 1993.
144. *Обухова А., Орлова М.* Живопись без границ. От поп-арта к концептуализму. М., 2001.
145. *Олива А. Б.* Искусство на исходе второго тысячелетия / Пер. Г. Курьеровой, К. Чекалова. М., 2003.
146. *Оуэнс К.* Дискурс других: феминистки и постмодернизм / Пер. А. Гараджи // Гендерная теория и искусство. Антология: 1970–2000 / Под ред. Л. М. Бредихиной, К. Дипуэлл. М., 2005.
147. *Панофский Э.* Перспектива как «символическая форма» / Пер. И. В. Хмелевских, Е. Ю. Козиной, Л. Н. Житковой. СПб., 2004.
148. *Панофский Э.* Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада / Пер. А. Г. Габричевского. М., 1998.
149. *Панофский Э.* Смысл и толкование изобразительного искусства. Статьи по истории искусства / Пер. В. В. Симонова. СПб., 1999.
150. *Панофски Э.* IDEA. К истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма / Пер. Ю. Н. Попова. СПб., 1999.

151. *Перов Ю. В.* Философская эстетика Гегеля // Гегель Г. В. Ф. Лекции по эстетике: В 2 т. СПб., 1999. Т. 1. С. 5–78.
152. *Полевой В. М.* Искусство XX века (1901–1945). Малая история искусств. М., 1991.
153. *Поллок Г.* Созерцая историю искусства: видение, позиция и власть / Пер. А. Усмановой // Введение в гендерные исследования. Ч. II: Хрестоматия / Под ред. С. В. Жеребкина. Харьков; СПб., 2001. С. 718–737.
154. *Прозерский В. В.* Критический очерк эстетики эмотивизма. М., 1983.
155. *Прозерский В. В.* Позитивизм и эстетика. Л., 1983.
156. *Прозерский В. В.* Художественная культура XX в.: духовно-содержательный аспект // Художественная культура в капиталистическом обществе. Структурно-типологическое исследование / Научн. ред. М. С. Каган. Л., 1986. С.162–171.
157. *Прокофьев В. Н.* Об искусстве и искусствознании. М., 1985.
158. *Пруст М.* Обретенное время / Пер. А. Смирновой. СПб., 2000.
159. *Пунин Н. Н.* Русское и советское искусство. М., 1976.
160. *Раппапорт А.* 99 писем о живописи. М., 2004.
161. *Рассел Б.* История западной философии: В 2 т. М., 1993.
162. Рассказы о художниках. История искусства XX века. СПб., 1999.
163. *Реале Дж., Антисери Д.* Западная философия от истоков до наших дней. Т. 4. От романтизма до наших дней / Пер. С. Мальцевой. СПб., 1997.
164. *Рейнгард Л. Я.* Современное западное искусство. Борьба идей. М., 1983.
165. *Рид Г.* Краткая история современной живописи. М., 2006.
166. Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л., 1974.
167. *Роз Б.* Американская живопись XX века. Женева; Париж, 1995.
168. *Ротенберг Е. И.* Западноевропейское искусство 17 века. (Памятники мирового искусства). М., 1971.
169. *Рыков А. В.* Вечное возвращение «Другого». Проблема времени в классическом и современном искусстве // Искусствознание 2/06. М., 2006. С. 539–550.
170. *Рыков А. В.* Жорж Батай и современное искусствознание: концепции Ива-Алена Буа и Розалинд Краусс // Вестн. С.-Петерб. гос. ун-та. Сер. 2. 2004. Вып. 1–2. С. 102–106.
171. *Рыков А. В.* Инвестиции в мечту. Американская мифология Дэвида Хокни и искусство США 1960-х годов // Искусствознание 2/06. М., 2006. С. 402–417.
172. *Рыков А. В.* Клемент Гринберг и американская теория современного искусства 1960-х годов // Искусствознание 1–2/07. М., 2007. С. 538–563.
173. *Рыков А. В.* Консервативная революция. Теория современного искусства последней четверти XX века и идеология неоконсерватизма // Вестн. С.-Петерб. гос. ун-та. Сер. 2. Вып. 1. 2007. С. 289–297.
174. *Рыков А. В.* От кубизма к неоэкспрессионизму. Теоретические проблемы фигуративного искусства XX века // HOMO ESPERANS 2/2006. СПб.; Тбилиси; Батуми, 2006. С. 82–89.

175. *Рыков А. В.* Проблема времени в изобразительном искусстве // Вестн. С.-Петерб. гос. ун-та. Сер. 2. Вып. 3. 2006. С. 168–179.
176. *Рыков А. В.* Проблема времени в теории минимализма // Искусствознание 2/06. М., 2006. С. 550–559.
177. *Рыков А. В.* Проблема поп-арта в западном искусствоведении и теории искусства 1960-х годов // Вестн. С.-Петерб. гос. ун-та. Сер. 2. 2003. Вып. 2. С. 12–18.
178. *Рыков А. В.* «Проблема телесности» в современном западном искусствознании (П. Фуллер, Д. Каспит, Р. Краусс, И.-А. Буа) // Мавродинские чтения. 2004. Актуальные проблемы историографии и исторической науки / Под ред. А. Ю. Дворниченко. СПб., 2004. С. 207–209.
179. *Рыков А. В.* Современное искусство и эстетика неоконсерватизма. Лондонская школа // Вестн. С.-Петерб. гос. ун-та. Сер. 2 («История»). 2005. Вып. 2. С. 80–87.
180. *Рыков А. В.* Творчество Дэвида Хокни 1970-х годов и «неоконсервативный постмодернизм» // Университетский историк: Альманах. Вып. 3. СПб., 2005. С. 258–277.
181. *Рыков А. В.* Творчество Дэвида Хокни: проблемы интерпретации // Вестн. С.-Петерб. гос. ун-та. Сер. 2. 2002. Вып. 3. (№ 18). С. 18–23.
182. *Рыков А. В.* Тема эволюции в графическом альбоме Одилона Редона «Истоки» // Метафизические исследования–XIII. СПб., 2000. С. 232–250.
183. *Рыков А. В.* Что такое современная скульптура? (Размышления о книге Розалинд Краусс «Пути современной скульптуры») // Скульптура: город и музей. Дом Бурганова. М., 2006. С. 71–80.
184. *Рыклин М. К.* Пространства ликования. Тоталитаризм и различие. М., 2001.
185. *Савчук В.* Режим актуальности. СПб., 2004.
186. *Сануйе М.* Дада в Париже / Пер. Н. Э. Звенигородской, В. Н. Николаева, А. И. Сушкевича. М., 1999.
187. *Сарабьянов Д. В.* Стиль модерн. М., 1989.
188. *Сартр Ж.-П.* Бытие и ничто: Опыт феноменологической онтологии / Пер. В. И. Колядко. М., 2004.
189. *Сартр Ж.-П.* Воображаемое. Феноменологическая психология воображения / Пер. М. Бекетовой. СПб., 2002.
190. *Свидерская М. И.* Искусство Италии XVII века. М., 1999.
191. *Скирбекк Г., Гилье Н.* История философии / Пер. В. И. Кузнецова. М., 2000.
192. Словарь художественных терминов. Г.А.Х.Н. 1923–1929 гг. / Под ред. И. М. Чубарова. М., 2005.
193. *Соколов М. Н.* Время и место. Искусство Возрождения как перворубеж виртуального пространства. М., 2002.
194. Танатография Эроса: Жорж Батай и французская мысль середины XX века / Пер., сост., комментарии С. Л. Фокина. СПб., 1994.
195. *Тупицын В.* «Другое» искусства. М., 1997.

196. *Тупицына М.* Критическое оптическое. Статьи о современном русском искусстве. М., 1997.
197. *Турчин В. С.* Образ двадцатого… в прошлом и настоящем. М., 2003.
198. *Турчин В. С.* По лабиринтам авангарда. М., 1993.
199. *Уваров М. С.* Человек в междисциплинарном пространстве культуры (опыт интерпретации философской традиции XX века) // HOMO ESPERANS. 2/2006. СПб.; Тбилиси; Батуми, 2006. С. 90–100.
200. *Уорхол Э.* Философия Энди Уорхола (от Э к Ъ и обратно). СПб., 2000.
201. *Устюгова Е. Н.* Стиль и культура: Опыт построения общей теории стиля. СПб., 2007.
202. Философия истории: Антология / Сост., ред. и вступ. ст. Ю. А. Кимелева. М., 1995.
203. *Фокин С. Л.* Философ-вне-себя. Жорж Батай. СПб., 2002.
204. *Фрейд З.* По ту сторону принципа удовольствия. Харьков; М., 2001.
205. *Фрейд З.* Толкование сновидений. СПб., 1997.
206. *Фрейд З.* Художник и фантазирование. М., 1995.
207. *Фриче В. М.* Социология искусства. М., 2003.
208. *Фуко М.* Археология знания / Пер. М. Б. Раковой, А. Ю. Серебрянниковой. СПб., 2004.
209. *Фуко М.* История безумия в классическую эпоху / Пер. И. К. Стаф. СПб., 1997.
210. *Фуко М.* Слова и вещи. Археология гуманитарных наук / Пер. В. П. Визгина, Н. С. Автономовой. СПб., 1994.
211. *Фукуяма Ф.* Конец истории? // Философия истории: Антология / Сост., ред. и вступ. ст. Ю. А. Кимелева. М., 1995. С. 290–310.
212. *Хабермас Ю.* Политические работы / Пер. Б. М. Скуратова. М., 2005.
213. *Хабермас Ю.* Философский дискурс о модерне / Пер. под ред. Е. Л. Петренко. М., 2003.
214. *Хайдеггер М.* Бытие и время / Пер. В. В. Бибихина. СПб., 2002.
215. *Хайдеггер М.* Время и бытие: Статьи и выступления / Пер. В. В. Бибихина. М., 1993.
216. *Хайдеггер М.* Исток художественного творения // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.: Трактаты, статьи, эссе. М., 1987.
217. *Хапаева Д.* Герцоги республики в эпоху переводов: Гуманитарные науки и революция понятий. М., 2005.
218. *Хоркхаймер М., Адорно Т. В.* Диалектика Просвещения: Философские фрагменты / Пер. М. Кузнецова. М.; СПб., 1997.
219. *Хофман В.* Основы современного искусства. Введение в его символические формы / Пер. А. Белобратова. СПб., 2004.
220. *Хренов Н. А.* Зрелища в эпоху восстания масс. М., 2006.
221. Художественная культура в капиталистическом обществе. Структурно-типологическое исследование / Научн. ред. М. С. Каган. Л., 1986.
222. *Чегодаев А. Д.* Статьи об искусстве Франции, Англии, США 18–20 вв. М., 1978.

223. *Чечот И. Д.* Витязь на распутье. Ансельм Кифер // Рассказы о художниках. История искусства XX века. СПб., 1999. С. 171–198.
224. *Чечот И. Д.* Уорхол-иконописец // Материалы конференции «Энди Уорхол Симпозиум». СПб., 2001. С. 63–79.
225. *Шапиро М.* Стиль // Советское искусствознание. Вып. 24. М., 1988. С. 385–425.
226. *Шеллинг Ф. В.* Философия искусства / Пер. П. С. Попова. М., 1999.
227. *Шенье-Жандрон Ж.* Сюрреализм / Пер. С. Дубина. М., 2002.
228. *Шестаков А. В.* Предписание видеть // Диди-Юберман Ж. То, что мы видим, то, что смотрит на нас / Пер. А. В. Шестакова. СПб., 2001. С. 240–254.
229. *Шпенглер О.* Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. 1. Гештальт и действительность / Пер. К. А. Свасьяна. М., 1993.
230. *Эко У.* Заметки на полях «Имени розы» // Эко У. Имя розы. СПб., 1998. С. 596–644.
231. *Эко У.* Отсутствующая структура. Введение в семиологию / Пер. В. Г. Резник, А. Г. Погоняйло. СПб., 2004.
232. *Элиот Т. С.* Избранное. Т. I–II. Религия, культура, литература / Пер. под ред. А. Н. Дорошевича. М., 2004.
233. *Эпштейн М.* Знак пробела: О будущем гуманитарных наук. М., 2004.
234. *Юм Д.* Сочинения: В 2 т. М., 1996.
235. *Якимович А. К.* Восстановление модернизма. Живопись 1940–1960-х годов на Западе и в России. М., 2001.
236. *Якимович А. К.* Генрих Вельфлин и другие. О классическом искусствознании неклассического века // Вельфлин Г. Ренессанс и барокко. Исследование сущности и становления стиля барокко в Италии. СПб., 2004. С. 9–47.
237. *Якимович А. К.* Двадцатый век. Искусство. Культура. Картина мира: От импрессионизма до классического авангарда. М., 2003.
238. *Якимович А. К.* Изящное искусство непослушания. О специфике искусства Нового времени // Искусствознание 1/05. М., 2005. С. 413–469.
239. *Якимович А. К.* О культурных нормах и опасных вольностях художника // Искусствознание 1/03. М., 2003. С. 72–114.
240. *Якимович А. К.* Реализмы двадцатого века. М., 2001.
241. *Якимович А. К.* Рождение авангарда. Искусство и мысль. Автореферат дисс. … докт. искусствоведения. М., 1998.
242. *Ямпольский М.* О близком (Очерки немиметического зрения). М., 2001.
243. *Alloway L.* The long front of culture // Pop Art Redefined / Ed. by J. Russell, S. Gablik. New York; Washington, 1969. P. 41–43.
244. Andy Warhol: A Retrospective / Ed. by K. McShine. New York: The Museum of Modern Art, 1989.
245. *Aulich J.* The Difficulty of Living in an Age of Cultural Decline and Spiritual Corruption: R. B. Kitay. 1965–1970 // The Oxford Art Journal. 1987. Vol. 32. N 2. P. 43–57.
246. *Bloch E.* Discussing Expressionism // Art in Theory. 1900–1990 / Ed. by Ch. Harrison, P. Wood. Oxford, 1993. P. 523–526.

247. *Brecht B.* Popularity and realism // Ibid. P. 489–493.
248. *Bois Y.-A.* Matisse and Picasso. Paris, 1998.
249. *Bois Y.-A., Krauss R. E.* Formless. A User's Guide. New York, 1997.
250. *Buchloh B.* Andy Warhol's one-dimensional art: 1956–1966 // Andy Warhol: A Retrospective / Ed. by K. McShine. New York: The Museum of Modern Art, 1989. P. 39–61.
251. *Cooper D.* The Cubist Epoch. London, 1999.
252. *Cox N.* Cubism. London, 2000.
253. *Derrida J.* The Truth in Painting. Chicago; London, 1987.
254. *Fer B., Batchelor D., Wood P.* Realism, Rationalism, Surrealism: Art between the Wars. London; New Haven, 1994.
255. *Frank E.* Jackson Pollock. New York; London; Paris, 1983.
256. *Frascina F., Blake N., Fer B., Garb T., Harrison C.* Modernity and Modernism: French Painting in the Nineteenth Century. London; New Haven, 1994.
257. *Frascina F.* Politics of representation // Wood P., Frascina F., Harris J., Harrison C. Modernism in Dispute: Art since the Forties. London; New Haven, 1994. P. 77–169.
258. *Fried M.* Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot. Berkeley, 1980.
259. *Fried M.* Art and Objecthood // Art in Theory. 1900–1990 / Ed. by Ch. Harrison, P. Wood. Oxford, 1993. P. 822–834.
260. *Fried M.* Three American painters // Ibid. P. 769–775.
261. *Fuller P.* Beyond the Crisis in Art. London, 1980.
262. *Gablik S.* Introduction // Pop Art Redefined / Ed. by J. Russell, S. Gablik. New York; Washington, 1969. P. 9–20.
263. *Gale M.* Dada and Surrealim. London, 2001.
264. *Godfrey T.* Conceptual Art. London, 2001.
265. *Gombrich E.* Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation. London, 1960.
266. *Greenberg C.* Art and Culture. London, 1973.
267. *Greenberg C.* After Abstract Expressionism // Art in Theory. 1900–1990 / Ed. by Ch. Harrison, P. Wood. Oxford, 1993. P. 766–769.
268. *Greenberg C.* Modernist Painting // Ibid. P. 754–760.
269. *Greenberg C.* The Decline of Cubism // Ibid. P. 569–572.
270. *Greenberg C.* Towards a Newer Laocoon // Ibid. P. 554–560.
271. *Harris J.* Modernism and culture in the USA, 1930–1960 // Wood P., Frascina F., Harris J., Harrison C. Modernism in Dispute: Art since the Forties. London; New Haven, 1994. P. 2–76.
272. *Harrison C., Perry G., Frascina F.* Primitivism, Cubism, Abstraction: The Early Twentieth Century. London; New Haven, 1994.
273. *Hassan I.* The Dismemberment of Orpheus. Toward a Postmodern Literature. The University of Wisconsin Press, 1982.
274. *Hendrickson Janis.* Roy Lichtenstein. Köln, 2000.

275. *Hicks A.* British and German Contemporary Art 1960–2000. London, 2001.
276. *Hilton T.* Picasso. London, 1996.
277. *Hockney D.* That's the Way I See It / Ed. by N. Stangos. London, 1999.
278. *Hockney D., Joyce P.* Hockney on «Art». Conversations with Paul Joyce. Boston; New York; London, 1999.
279. *Hockney D.* An interview by Sarah Fox-Pitt. Tate Gallery Archive. 4 August 1982. TAV 382AB.
280. *Hughes R.* American Visions. The Epic History of Art in America. London, 1997.
281. *Hughes R.* Lucian Freud. London, 2000.
282. *Jameson F.* The deconstruction of expression // Art in Theory. 1900–1990 / Ed. by Ch. Harrison, P. Wood. Oxford, 1993. P. 1074–1080.
283. *Jameson F.* The Ideologies of Theory. Essays 1971–1986. Vol. 1: The Situations of Theory. London, 1988.
284. *Jameson F.* The Ideologies of Theory. Essays 1971–1986. Vol. 2: The Syntax of History. London, 1988.
285. *Jameson F.* Marxism and Form. Twentieth-Century Dialectical Theories of Literature. Princeton, 1974.
286. *Jameson F.* The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act. Ithaca, 1981.
287. *Judd D.* Specific objects // Art in Theory. 1900–1990 / Ed. by Ch. Harrison, P. Wood. Oxford, 1993. P. 809–813.
288. *Kitay R., Hockney D.* R. B. Kitay and David Hockney in Conversation // New Review. Vol. 3. January–February. 1977. P. 75–77.
289. *Kosuth J.* Art after philosophy // Art in Theory. 1900–1990 / Ed. by Ch. Harrison, P. Wood. Oxford, 1993. P. 840–850.
290. *Krauss R.* A view of Modernism // Ibid. P. 953–956.
291. *Krauss R. E.* Passages in Modern Sculpture. London, 1977.
292. *Kuspit D.* Signs of Psyche in Modern and Postmodern Art. Cambridge, 1995.
293. *Leiris M.* Francis Bacon, Full Face and in Profile. London, 1983.
294. *Lippard L. R.* New York Pop // Pop Art / Ed. by L. R. Lippard. London, 1968. P. 69–138.
295. *Livingstone M.* Kitaj. London, 1992.
296. *Lucie-Smith Ed.* Art in the Eighties. Oxford; New York, 1990.
297. *Lukacs G.* The ideology of Modernism // Art in Theory. 1900–1990 / Ed. by Ch. Harrison, P. Wood. Oxford, 1993. P. 675–679.
298. *Lyotard J.-F.* What is Postmodernism? // Ibid. P. 1008–1015.
299. Marcel Duchamp in Perspective / Ed. by J. Masheck. 2002.
300. Minimal Art. A Critical Anthology / Ed. by G. Battcock. New York, 1968.
301. *Morris R.* Notes on sculpture 1–3 // Art in Theory. 1900–1990 / Ed. by Ch. Harrison, P. Wood. Oxford, 1993. P. 813–822.
302. *Morris R.* Notes on sculpture 4: beyond objects // Ibid. P. 868–873.
303. *McHale J.* The fine arts in the mass media // Pop Art Redefined / Ed. by J. Russell, S. Gablik. New York; Washington, 1969. P. 43–47.

304. *McHale J.* The plastic Parthenon // Ibid. P. 47–53.
305. *Osterwold T.* Pop Art. Köln, 1999.
306. *Owens C.* The allegorical impulse: towards a theory of Postmodernism // Art in Theory. 1900–1990 / Ed. by Ch. Harrison, P. Wood. Oxford, 1993. P. 1051–1060.
307. Pop Art / Ed. by L. R. Lippard. London, 1968.
308. Pop Art Redefined / Ed. by J. Russell, S. Gablik. New York; Washington, 1969.
309. *Ratcliff C.* Andy Warhol. New York; London; Paris, 1992.
310. Ready, Steady, Go. Painting of the Sixties from the Arts Council Collection. London, 1992.
311. *Reise B. M.* Greenberg and the group: a retrospective view. Part 1 // Studio International. Vol. 175. No. 901. May 1968. P. 254–257.
312. *Reise B. M.* Greenberg and the group: a retrospective view. Part 2 // Studio International. Vol. 175. No. 902. June 1968. P. 314–316.
313. *Riegl A.* The Group Portraiture of Holland / Transl. by E. M. Kain, D. Britt. Los Angeles, 1999.
314. *Rosenberg H.* The Anxious Object. Art Today and its Audience. New York, 1964.
315. *Rosenblum R.* Cubism and Twentieth-Century Art. New York, 2001.
316. *Rosenblum R.* Pop Art and Non-Pop Art // Pop art redefined / Ed. by J. Russell, S. Gablik. New York; Washington, 1969. P. 53–56.
317. *Rosenblum R.* Warhol as Art History // Andy Warhol: A Retrospective / Ed. by K. McShine. New York: The Museum of Modern Art, 1989. P. 25–37.
318. *Russell J.* Introduction // Pop Art Redefined / Ed. by J. Russell, S. Gablik. New York; Washington, 1969. P. 21–40.
319. *Sinfield A.* Art and the market // Ready, Steady, Go. Painting of the Sixties from the Arts Council Collection. London, 1992.
320. *Smithson R.* A sedimentation of the mind: earth projects // Art in Theory. 1900–1990 / Ed. by Ch. Harrison, P. Wood. Oxford, 1993. P. 863–868.
321. *Spalding F.* British Art since 1900. London, 1986.
322. *Steinberg L.* The flatbed picture plane // Art in Theory. 1900–1990 / Ed. by Ch. Harrison, P. Wood. Oxford, 1993. P. 949–953.
323. *Venturi R.* Complexity and Contradiction in Architecture. New York, 1988.
324. *Wood P., Frascina F., Harris J., Harrison C.* Modernism in Dispute: Art since the Forties. London; New Haven, 1994.

О книге А. В. Рыкова «Постмодернизм как “радикальный консерватизм”»

Меня всегда удивлял один парадокс в истории искусства. Оказывается, многие используемые современниками художественных течений и направлений обозначения и определения не выдерживают проверки временем, и их подлинное обозначение появляется намного позднее. Только одна история с понятием «Ренессанс» о многом свидетельствует. Стендаль, посвятивший живописи Ренессанса целое сочинение, понятие «Ренессанс», как известно, не употреблял. Нечто подобное может повториться и с тем, что обычно называют постмодернизмом. Не успели в России познакомиться с постмодернизмом (с большим запозданием, поскольку в англо-американском искусствознании дискуссии об этом развертываются с 60-х годов, а предыстория этого художественного течения, как показывает А. Рыков, связана с латентными его практиками, которые можно обнаружить в других течениях и направлениях, например, в дадаизме, сюрреализме, да и в том же самом модернизме, оппозицией которому он себя провозгласил), как уже приходится с ним расставаться. В самом деле, попытка А. Рыкова представить постмодернизм консервативным направлением, а точнее, выявить в нем консервативное начало свидетельствует о том, что само это направление уже как бы уходит в прошлое.

Эйфория, сопровождавшая его трансформацию из латентного в явный, видимо, закончилась, наступило время обобщить то, что о нем сказано в искусствоведческой литературе, и попытаться в нем выявить какую-то репрезентативную генеральную линию. Собственно, именно это обстоятельство и становится сверхзадачей книги А. Рыкова «Постмодернизм как “радикальный консерватизм”». Конечно, к сегодняшнему дню уже и в отечественном искусствознании о постмодерне успела появиться внушительная философская литература, и А. Рыков имеет это в виду, привлекая к анализу идей о постмодернизме не только Б. Гройса или Н. Маньковскую, В. Тупицына и М. Ямпольского, но даже А. Габричевского и М. Лифшица. Но достоинство его исследования заключается вовсе не в этом, а в том, что в процесс поиска универсальных категорий, способных выразить смысл постмодерна как претендующего на универсализм художественного направления, оказавшегося в последних десятилетиях истекшего столетия в центре не только искусствоведческого сообщества, но

и философских дискуссий, как и вообще дискуссий в гуманитарных сферах, втягиваются отечественное искусствознание и эстетика, ведь Россия тоже принимает участие в этом универсальном художественном процессе, о чем свидетельствует не только опыт искусства этого региона, но и теоретическая о нем рефлексия.

Прежде всего достоинство книги А. Рыкова заключается в том, что она заметно заполняет образовавшуюся в последние десятилетия лакуну в науках искусствоведческого цикла. Работая над учебным пособием «Эстетика и теория искусства XX века», я особенно остро это ощутил. Конечно, существует превосходное издание «Американская философия искусства», подготовленное польским исследователем Б. Дземидоком совместно с Б. Орловым и изданное в 1997 году в Екатеринбурге. Но это книга о собственно философских направлениях в американской эстетике, и она не касается непосредственно осмысления художественной жизни. Несмотря на то, что еще в эпоху «перестройки» постмодернизм шумно «вломился» в художественную жизнь России, порождая многочисленные споры и дискуссии, особенно в сфере художественной критики, мы все-таки до сих пор плохо знаем англо-американскую теоретическую мысль, связанную с этим художественным направлением, а она имеет свою историю и свою логику, и, разумеется, специфически социологические корни, о чем в книге подробно говорится в связи с теорией Ф. Джеймисона. Но, не имея представления о ведущихся в Америке дискуссиях, начиная с 30-х годов, с тех пор, как появилась статья К. Гринберга «Авангард и китч», мы, видимо, не можем ориентироваться и в американских образцах искусства этого рода. А. Рыков показывает, что постмодернизм появился не сразу и не из ниоткуда. Автор великолепно демонстрирует, на какой философской и эстетической основе развертываются в Америке дискуссии. В попытках американских искусствоведов понять, например, поп-арт или минимализм активны и «философия жизни», и феноменология, и структурализм, и психоанализ. Как свидетельствует теоретическая концепция Ф. Джеймисона, здесь не забыт даже марксизм. Не случайно на страницах своей книги А. Рыков вспоминает Г. Лукача. Это обстоятельство указывает на глубокую связь, существующую между теоретической рефлексией об искусстве англо-американского образца и философии XX века в лице Хайдеггера и Гусерля, Бодрийяра и Дерриды, Лиотара и Делеза, Мерло-Понти и Лакана, Адорно и Фуко. Нельзя не удивляться, как искусствоведческая мысль второй половины XX века активно ассимилирует философские системы истекшего столетия. Это в особенности касается американской искусствоведческой мысли. Отметим, что и сам А. Рыков обладает внушительным багажом философских знаний, что делает его в высшей степени подготовленным к анализу американской теории искусства. Любопытно наблюдать, как некоторые идеи современного американского искусствознания А. Рыков выводит из великой

немецкой искусствоведческой школы, связанной с именами до сих пор не переведенного в России А. Ригля и достаточно известного здесь Г. Вельфлина, демонстрируя не только имеющие место в теории искусства разрывы, но и неожиданную для модерна, хотя бы и в его постмодернистском варианте, преемственность. Следуя логике американской теории искусства, тесно связанной с философской мыслью, и углубляясь в конкретные теоретические концепции, А. Рыков не только привлекает фундаментальные и философские источники, но и пытается из них вывести свою генеральную идею о консервативных тенденциях в постмодернизме. А здесь поверхностная хронология уже не работает, приходится обращаться к классической философии эпохи Просвещения. Здесь многое дает обращение и к Гегелю, и к Шеллингу. Но в его книге особенно активно задействованы Т. Адорно и Ю. Хабермас, что не случайно, ведь появившаяся в конце 40-х книга Т. Адорно и М. Хоркхаймера «Диалектика Просвещения» является истоком философской критики модерна, т. е. всего проекта Просвещения, если последний отождествлять, вслед за Ю. Хабермасом, с модерном, понимаемым не в узком искусствоведческим, а именно в философском смысле. Именно с этой книгой, оцениваемой А. Рыковым как манифест постмодернизма, связано понимание Просвещения уже не как революционной, а, можно сказать, как реакционной системы идей. Вот уж где актуально звучат обвинения Жозефа де Местра в адрес философов Просвещения. Но это уже исток и философская платформа постмодерна. Кстати, именно проекту Просвещения А. Рыков уделяет значительное внимание, и это не случайно, ибо соотнесенность постмодерна с первоначальным проектом модерна, т. е. с Просвещением, и позволяет автору провести и аргументировать основополагающую мысль, нет, не о реакционной, а о консервативной тенденции в модернизме, а затем и в постмодернизме. Подумать только, консерватизм усматривается в самой революционной, авангардистской идеологии, которая когда-либо имела место в истории человечества.

Это снова и снова возвращает к вопросу, что же такое постмодернизм — логическое продолжение модерна или радикальная по отношению к нему оппозиция, следовательно, новое явление, выведенное за его границы? В зависимости от ответа на этот вопрос оказывается более проясненной и столь привлекающая автора книги идея о консерватизме постмодернизма. В отечественной литературе акцент ставится на постмодерне как отрицании модерна. Возможно, это связано с первоначальным и несколько поверхностным восприятием нового направления. В нем усматривалось лишь отрицание по отношению к модерну. В этом больше революционности и начисто отсутствует намек на консервативность. Однако еще У. Эко в предисловии к роману «Имя розы» напоминал, что постмодернизм появляется одновременно с модернизмом. Углубляясь в предысторию постмодернизма, сам А. Рыков этот тезис У. Эко прекрасно иллюстрирует. Стало быть, не

таким уж и радикальным в своем неприятии модерна постмодерн, в конечном счете, оказывается. И в самом деле, ведь постмодерн — это не что-то принципиально новое по отношению к модернизму, что появляется только после модерна, а это тот же модерн в одной из своих фаз, может быть, даже не заключительной. Откуда нам знать? Тогда надо признать, что не постмодернизм превращается на наших глазах в новую универсальную и тоталитарную догму, становясь мировоззренческой системой, как пытается представить дело А. Рыков, а таким продолжает быть все тот же модерн. История постмодернизма — это история модерна, состоящая из разных периодов и циклов. В чем же в таком случае состоит своеобразие того периода в истории модерна, который принято называть «постмодернизмом»? Я бы здесь, как это часто делает в книге А. Рыков, обратился к Ю. Хабермасу и напомнил о том месте его трактата «Философский дискурс о модерне», в котором говорится, что когда в конце XIX века модерн, резко в момент своего возникновения порвавший с традицией и прошлым, начал ощущать кризис, он заметно изменил свои ориентации, что проявилось в реабилитации архаики и, в частности, мифа, против которого так восставали философы Просвещения. В истории модерна этот период связан с философской рефлексией Ф. Ницше, ведь именно Ф. Ницше реабилитировал, как известно, миф. Как показывает художественный опыт XX века, во многом явившийся продолжением модерна XVIII века, он реабилитировал миф на всю последующую историю искусства. Модерн и архаика прекрасно начали уживаться еще с конца XIX века. Книга А. Рыкова неизбежно подводит к вопросу, можно ли эту тенденцию (как внутреннюю для модерна — по крайней мере, мы это так представляем) оценивать как консервативную? Наверное, нет, ведь она все же является внутренней для модерна. Она, в конце концов, выводила модерн из кризиса, давала ему новый прилив сил. Нечто подобное, как нам представляется, в последних десятилетиях происходит с постмодернизмом. Не выразили ли представители Франкфуртской школы (Т. Адорно и М. Хоркхаймер) ту же стратегию модерна, что уже имела место в эпоху Ф. Ницше, ставя вопрос о кризисе и негативных последствиях модерна? Это можно рассматривать как предупреждение. И в таком случае появление постмодерна следует рассматривать очередным выходом модерна из кризиса за счет реабилитации некогда отвергнутого. И нельзя ли в истории модерна проследить не линейную, а циклическую логику? И тогда невольно приходишь к выводу: проект Просвещения умер, да здравствует проект Просвещения. Разве это не подтверждает мысль Ж. Бодрийяра о том, что Америка продолжает быть самой верной хранительницей и продолжательницей идей Просвещения в их первоначальном виде? Просто на наших глазах модерн в очередной раз активно приспосабливается к действительности позднего капитализма (о чем в книге много говорится) исцеляется, преодолевая очередной свой кризис.

Может быть, постмодернизм вовсе не является оппозицией модерну, а предстает лишь свидетельством внутренней переориентации самого модерна? Тогда то, что А. Рыков называет консерватизмом, который является для него синонимом постмодернизма, оказывается лишь реабилитацией того, что когда-то модерном было радикально отвергнуто, а сейчас втягивается в его систему. Речь идет все о той же архаике, реабилитация которой столь активно развертывается в постмодернизме, о чем свидетельствует концепция «бесформенного» (Ив-Ален Буа и Розалинда Краусс).

Конечно, концепция постмодернизма как консерватизма по А. Рыкову кому-то покажется жесткой, искусственной и весьма дискуссионной, вызывающей в памяти критику марксистского образца. Впрочем, это скорее можно отнести к Ф. Джеймисону, нежели к самому А. Рыкову. Но А. Рыков ведь и не настаивает на том, что консерватизм исчерпывает весь опыт постмодернизма. Он на страницах своей книги прямо признается в этом. Но дело, в конце концов, не в этом признании. Несомненной заслугой А. Рыкова является то, что он не навязывает агрессивно свою интерпретацию постмодернизма, а старается тщательно изложить имеющие место в англо-американской теории искусства альтернативные концепции (К. Гринберга, Р. Краусс, Д. Каспита, Ф. Джеймисона и других). Если иметь в виду отечественную традицию читать западные источники по образцу обвинительных документов, то мы до последнего времени этого не умели делать. Практически многие из упоминаемых А. Рыковым теоретиков (за исключением книги Р. Краусс «Подлинность авангарда и другие модернистские мифы») отечественному читателю до сих пор неизвестны. А что касается интерпретации, то тут пример с запоздалым обозначением Ренессанса весьма показателен. А. Рыков цитирует известную книгу И. Иоффе, в свое время предпринявшего фундаментальную и беспрецедентную попытку создания проекта морфологии искусства. Но предложенная им схема, особенно применительно к поздней эпохе истории искусства, сделала этот проект практически мертвым. А. Рыков не делает подобной ошибки, пытаясь вчитываться в теоретические концепции и передать читателю их суть. И это самое главное. В этом — несомненное достоинство его книги. Ведь многие заданные в связи с постмодернизмом вопросы продолжают быть открытыми, что в ситуации отсутствия исторической дистанции закономерно. Остается ждать, когда в сумерках вновь вылетит сова Минервы.

Н. А. Хренов

Содержание

Rykov, A. V.

Postmodernism as "radical conservatism": The problem of *art theory conservatism* and American theory of contemporary art of 1960–1990s. — SPb.: Aletheia, 2007. — 376 p.

ISBN 978-5-91419-006-1

The aim of the present study is to introduce the author's conception of *art theory conservatism*. The term "conservatism" in this book has much in common with the term "postmodernism", signifying the *style* of contemporary thought. But they are not absolutely synonymous. Conservatism is no more than one of the possible interpretations of Postmodernism. Besides, conservatism corresponds not only with intellectual history of the recent past: it is connected with one of the main trends in the19th and 20th-century Western thought. (The author traces the history of *art theory conservatism* back to G. W. F. Hegel.) A. V. Rykov investigates postmodernist theory of art from the point of view of this conception with its deep roots in the writings of T. Adorno, J. Habermas, K. Mannheim, B. Groys a. o. The book includes critical analysis of the theoretical works of Rosalind E. Krauss, Clement Greenberg, Donald Kuspit, Fredric Jameson a. o. American eminent art theorists. Special attention is paid to the problems of representation, time and space in classical and modern theory of art. The author draws a conclusion that postmodernist "radical conservatism" was a strategy of resistance and had "revolutionary" origin. Nevertheless the author underlines the limits of revolutionary conservatism and draws attention to its role in the intellectual corruption of nowadays. From his point of view, of course we should not forget that the space of postmodernist philosophy is the space of deconstruction, the utopian space of intellectual experiment and not the space of rigid statements, final conclusions, but we have also to remember that from the utopia to ideology there is only one step.

ISBN 978-5-91419-006-1

Научное издание

Анатолий Владимирович Рыков

ПОСТМОДЕРНИЗМ КАК «РАДИКАЛЬНЫЙ КОНСЕРВАТИЗМ»:
Проблема художественно-теоретического консерватизма
и американская теория современного искусства 1960–1990-х гг.

Главный редактор издательства *И. А. Савкин*
Дизайн обложки *И. Н. Граве*
Корректор *И. Е. Иванцова*
Оригинал-макет *А. Б. Левкина*

ИД № 04372 от 26.03.2001 г.
Издательство «Алетейя»,
192171, Санкт-Петербург, ул. Бабушкина, д. 53.
Тел./факс: (812) 560-89-47
E-mail: office@aletheia.spb.ru (*отдел реализации*),
aletheia@peterstar.ru (*редакция*)
www.aletheia.spb.ru

Подписано в печать 27.08.2007. Формат 60×88 1/16. Усл. печ. л. 23.
Печать офсетная. Тираж 1000 экз. Заказ № 4294

Отпечатано с готовых диапозитивов в ГУП «Типография “Наука”»,
199034, Санкт-Петербург, В. О., 9 линия, д. 12